

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA**



**MODESTO LÓPEZ OTERO
VIDA Y OBRA**

TESIS DOCTORAL

Teresa Sánchez de Lerín García-Ovies

Madrid, Diciembre de 2000

MODESTO LÓPEZ OTERO
VIDA Y OBRA

-TÉESIS DOCTORAL-

Doctoranda: Teresa Sánchez de Lerín García-Ovies.
Director : D. Pedro Navascúes Palacio.

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

Madrid, Diciembre de 2000.

ÍNDICE

Nota de presentación

Introducción

PARTE PRIMERA: VIDA

CAPÍTULO I

ANTECEDENTES

- | | | |
|-----|--|-------|
| 1.1 | BIOGRAFÍA. | p.11 |
| 1.2 | LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN TORNO A 1910. | p.15 |
| 1.3 | LAS SECUELAS DEL ACADEMICISMO EN LA GENERACIÓN DE LÓPEZ OTERO. | p. 23 |

CAPÍTULO II

LA ENSEÑANZA EN LA VIDA DE LÓPEZ OTERO

- | | | |
|-------|--|-------|
| 2.1 | UNA VOCACIÓN DOCENTE. | p. 30 |
| 2.1.1 | La tradición decimonónica. | p. 30 |
| 2.1.2 | La enseñanza en la Escuela entre 1900 y 1950. | p. 31 |
| 2.1.3 | Lopez Otero y la formación del arquitecto. | p. 34 |
| 2.1.4 | El futuro en la enseñanza : Un orden pedagógico. | p. 37 |
| 2.2 | EL MUSEO NACIONAL DE ARQUITECTURA : Un proyecto frustrado. | p. 40 |
| 2.3 | LA NUEVA ARQUITECTURA . | p. 46 |
| 2.4 | EL PROCESO CREADOR. | p. 54 |

CAPÍTULO III

EL DISCURSO COMO SINGULARIDAD.

3.1.	LA TEMÁTICA DISCURSIVA..	p. 59
3.2	DISCURSOS Y ARTÍCULOS DE SU VIDA ACADÉMICA.	p. 61
3.2.1	Preámbulo.	p. 61
3.2.2	Una influencia española en la arquitectura norteamericana.	p. 61
3.2.3	El II Centenario de la Real Academia Española de Bellas Artes de San Fernando.	p. 64
3.2.4	Los académicos arquitectos en los tiempos de Goya.	p. 66
3.2.5	Otros discursos en la Real Academia de Bellas Artes.	p. 68
3.2.6	Un arquitecto en la Real Academia de la Historia.	p. 70
3.3.	ARTÍCULOS Y CONFERENCIAS.	p. 74
3.3.1	Análisis del relato de Ibn-Al Sayj.	p. 74
3.3.2	Schinkel y la arquitectura romántica.	p. 74
3.3.3	El hormigón armado en la creación arquitectónica.	p. 78
3.3.4	El Renacimiento español según López Otero.	p. 81

CAPÍTULO IV

LÓPEZ OTERO EN LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA.

4.1	LA CUESTIÓN DEL ECLECTICISMO.	p. 84
4.1.1	La Crítica de la Arquitectura.	p. 89
4.2	EL LEGADO DEL ARQUITECTO-DIRECTOR .	p. 94
4.2.1	El recuerdo de sus discípulos.	p. 95

PARTE SEGUNDA: OBRA

CAPÍTULO I

PROYECTOS

1.1.	CONCURSOS Y PREMIOS.	p. 99
1.1.1	Proyecto para la Exposición Nacional de Bellas Artes.	p. 99
1.1.2	El Monumento a las Cortes de Cádiz.	p.104
1.2	HOTELES PARTICULARES.	p.114
1.2.1	La vivienda residencial madrileña a principios del siglo XX..	p.114
1.2.2	Casa-Estudio para D. Miguel Blay.	p.115
1.2.3	Hotel en la calle Alvarez de Baena.	p.119
1.3	EDIFICIOS DE VIVIENDAS.	p.123
1.3.1	La consolidación del ensanche madrileño.	p.123
1.3.2	Casa Cisneros en la calle Fortuny.	p.124
1.4	EDIFICIO DE OFICINAS.	p.130
1.4.1	Precedentes.	p.130
1.4.2	El edificio de "La Unión y el Fénix".	p.131
1.5	HOTELES DE VIAJEROS.	p.137
1.5.1	La evolución del proceso creador a través de la tipología hotelera.	p.137
1.5.2	El Hotel Nacional.	p.140
1.5.3	El Hotel Gran Vía.	p.149
1.5.4	El Hotel Cristina en Sevilla.	p.153
1.5.5	Gran Hotel en Salamanca.	p.156
1.5.6	Conclusiones.	p.161

1.6	OTROS PROYECTOS.	p.163
1.6.1	Antecedentes.	p.163
1.6.2	La Casa de Ejercicios en Chamartín de la Rosa.	p.164
1.6.3	La restauración de la Catedral de Cuenca.	p.168
1.6.4	El Colegio de España en París.	p.172
1.6.5	La idoneidad de la planta en "H".	p.178
1.6.6	La Iglesia de los P.P. Capuchinos en Pamplona.	p.180
1.6.7	Los Almacenes Rodríguez.	p.185

CAPÍTULO II

LÓPEZ OTERO Y LA CIUDAD UNIVERSITARIA

2.1	LA SITUACIÓN DOCENTE EN LA ESPAÑA DE 1925.	p.188
2.2	UNA INICIATIVA REAL.	p.192
2.3	LA SEGUNDA REPÚBLICA Y LAS CONSECUENCIAS DE LA GUERRA CIVIL.	p.197
2.4	LA DISGREGACIÓN DEL CONJUNTO.	p.200
2.5	SU ADECUACIÓN PARA EL SIGLO XXI.	p.204
2.6	LOS PROYECTOS DE LÓPEZ OTERO.	p.209
2.6.1	El Paraninfo.	p.211
2.6.2	Santo Tomás de Aquino.	p.212
2.6.3	El Arco de Triunfo.	p.214
2.6.4	Proyectos en colaboración: Los Viaductos y las Instalaciones Deportivas del Suroeste.	p.217
2.7	DIBUJOS.	p.220
	CONCLUSIONES.	p.225

CATÁLOGO DE PROYECTOS :

Primer período: 1910 a 1920.

Segundo período: 1921 a 1930.

Tercer período: 1931 a 1945.

Dibujos.

ANEXO

Bibliografía.

Bibliografía específica de López Otero.

Cuadro Biográfico.

Resumen.

APÉNDICE DOCUMENTAL:

Expediente académico.

Transcripción de notas inéditas.

Conversaciones sobre López Otero.

Documentos inéditos.

NOTA DE PRESENTACIÓN

En este breve apartado deseo agradecer de forma muy especial la inestimable ayuda de Dña. Juana López Otero, que no dudó en poner a mi disposición todo el legado profesional y personal de su padre, documentación imprescindible para la elaboración de la tesis, y en atender mis múltiples consultas.

Dar las gracias, por supuesto, a D. Pedro Navascúes Palacio, sin cuyo constante interés, inagotable aliento e importante asesoramiento no habría sido posible llevar a cabo este trabajo. Ha sido su incondicional confianza en mí, base fundamental para continuar adelante con una labor que parecía en ocasiones interminable.

Agradecer también de manera especial la enorme ayuda prestada por muchos compañeros, en particular la de Javier García-Gutiérrez Mosteiro, por la importante aportación de su experiencia, a D. Miguel Fisac, a D. Francisco Javier Sáenz de Oíza (q.e.p.d.), a D. Francisco de Asís Cabrero, a D. Fernando Chueca Goitia, a D. José Ignacio Fernández Pujol y al personal de las diversas administraciones e instituciones consultadas, la amabilidad con que han atendido mis solicitudes y han soportado las molestias que les he ocasionado aunque en ocasiones excedieran éstas de su cometido.

Deseo dar las gracias a Pablo por su gran apoyo, por su labor crítica, tan ardua como necesaria y que nadie mejor que él podía realizar, y también por su generosidad al consentir tanta dedicación ajena a la familia.

Y a todos en general, arquitectos o no, por poner a mi disposición sus medios, sus conocimientos y su tiempo, con el único fin de ayudarme a sacar adelante este gran empeño que ha sido la labor que hoy doy por concluida.

Dedico este trabajo a Pablo, Gonzalo y Alfonso, para que perdonen mis ausencias y participen conmigo de la satisfacción del objetivo cumplido.

INTRODUCCIÓN

Mi interés por la obra de López Otero comenzó en la Exposición sobre la Ciudad Universitaria que, organizada conjuntamente por la Universidad Complutense y el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, tuvo lugar en esta capital en la primavera de 1988. Hasta entonces mi conocimiento de su labor como arquitecto se reducía someramente a su faceta como Director de la Escuela de Arquitectura de Madrid y su trabajo como arquitecto-director de la Ciudad Universitaria, pero *prácticamente nada sabía acerca de sus demás proyectos y actividades*. Fue entonces cuando, al tratar de localizar alguna monografía o documento sobre su obra me encontré ante un legado desperdigado por los diferentes lugares de la geografía en los que había trabajado e incluso en muchos casos en paradero desconocido.

Surgió entonces, al conocer su extenso y laureado curriculum, la curiosidad acerca de su vida y su obra. Un primer contacto con sus proyectos más significativos y con su pensamiento a través de algunos de sus artículos en la Revista Nacional de Arquitectura, me hizo considerar tan interesante como desconocida la labor por él realizada, habida cuenta además, de mi escaso conocimiento acerca de su generación y antecesores, lo que me decidió a proponerlo como tema de Tesis Doctoral.

La reunión de todo su legado en un único documento permitiría dar a conocer, con el rigor y la extensión necesarios, una época de nuestra arquitectura aún bastante ignorada, a la vez que indagar en las circunstancias y los motivos que rodearon los importantes cambios que sufrió la arquitectura española en ese período de tiempo. Fue su generación el eslabón de unión entre la arquitectura historicista y regionalista de finales del siglo XIX y la racionalista propia del primer cuarto del presente siglo, ocupó por tanto una posición estratégica en la historia de nuestra arquitectura, que, en ocasiones, le obligaría a comportamientos de difícil comprensión para las posteriores generaciones, condicionados sin duda por el complicado momento socio-político español de aquellos años. *El análisis de tales cuestiones a través del legado de López Otero habría de permitir alcanzar una respuesta a muchas preguntas.*

Es además ahora, en el umbral de un nuevo siglo, cuando comienza la arquitectura española a reencontrarse de nuevo con su historia tras el paréntesis sufrido como consecuencia de un exceso de celo "moderno". Han sido décadas en las que parecía no considerarse digno de valor todo aquello que no significara la radical afirmación del racionalismo. Sin embargo en estos últimos años del siglo XX se comienza a observar un deseo de recuperación de la obra de algunos arquitectos que, bien por clásicos o eclécticos, llevaban tiempo sin recibir el reconocimiento que su obra debía merecer. Es por ello que he considerado oportuno sumarme a este nuevo interés por la historia más inmediata de nuestra arquitectura. Fácil resulta normalmente establecer criterios sobre arquitectos renacentistas o barrocos, más fácil aún sobre los contemporáneos, pero son aquellos que, pese a formar parte ya de nuestra historia, no se han alejado lo suficiente en el tiempo para permitir componer una perspectiva global de su idiosincrasia y su valor. La reunión de toda la obra de López Otero en un sólo documento parece una aportación cuanto menos necesaria para completar debidamente la historia de la arquitectura española.

López Otero alcanzó en vida una posición social e intelectual privilegiada, lo cual, sumado a su peculiar legado arquitectónico merecía ser estudiado para dejar constancia del papel que realmente desempeñó este arquitecto en la arquitectura española del último siglo.

La dinámica de actuación planteada para desarrollar la tesis se ha basado en tres fases de trabajo, correspondientes cada una a las diferentes etapas de la elaboración del documento. En primer lugar se procedió a llevar a cabo la etapa correspondiente a la investigación, que comprendía la búsqueda de todos los datos existentes en las diversas instituciones, bibliotecas o archivos públicos y privados acerca de éste arquitecto. Se comenzó por analizar en profundidad la extensa documentación que puso a mi disposición Dña. Juana López Otero basada fundamentalmente en cartas, notas y artículos inéditos. A partir de estos datos se elaboró un primer listado de proyectos redactados, construidos y no construidos, artículos y conferencias publicados o inéditos y de personas e instituciones a consultar.

Posteriormente se visitaron éstos, además de los archivos municipales de todas las provincias en las que existen o han existido obras de López Otero, en la mayoría de los cuales se pudieron obtener planos y memorias de los distintos proyectos. Se obtuvieron también un importante número de artículos y datos de interés en el Instituto Torroja, en el Colegio de España en París, en las Academias de Bellas Artes e Historia de Madrid, en el Archivo Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y sobre todo en la Biblioteca de dicho Colegio. Importantes reseñas informativas de libros y periódicos se localizaron en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca del Centro Superior de Investigaciones Científicas. Paralelamente se contactó con algunas personas que habían conocido y tratado a López Otero, bien como alumnos o como colaboradores para profundizar en la idiosincrasia de la persona, algunas de las cuales fueron entrevistadas.

Una vez recopilada la información, se llegó, tras esta primera fase, a la conclusión de que la dilatada actividad de López Otero obligaba a estructurar la tesis doctoral en dos partes diferenciadas, una dedicada a su Vida y otra a su Obra.

La primera parte dedicada a su Vida pretende dar a conocer su personalidad y pensamiento a través de su actividad docente y académica, de sus artículos, conferencias y notas. La segunda parte, dedicada a su Obra, analiza su labor meramente profesional como arquitecto y la evolución de su proceso creador a través del análisis de sus proyectos.

La razón fundamental de esta división se encuentra en la dualidad de su actividad profesional ya que alternó su dedicación como catedrático, académico y articulista de una parte con su trabajo como arquitecto proyectista de otra. Ambas facetas de su vida fueron sin embargo complementarias, por lo que constantemente se relacionan la una con la otra. El análisis por separado de ambas actividades planteó un obligado paralelismo, que puede llevar a considerar repetitivos algunos comentarios, pero que resultan imprescindibles para sistematizar con la debida coherencia el pensamiento y la obra del arquitecto.

Una vez obtenida gran parte de la documentación y a partir de un minucioso análisis de la misma se llevó a cabo la segunda parte: la estructuración de la tesis en los diversos apartados, capítulos y reseñas necesarios para establecer un orden de estudio y reservar a

cada uno de ellos un aspecto concreto de su persona y la redacción de cada uno de ellos. Se ha considerado que el método más sencillo de entendimiento del presente trabajo es mediante un orden cronológico, por lo que tanto las dos partes que componen la tesis doctoral como los capítulos y apartados que las integran se suceden en el tiempo, salvo alguna excepción que se pueda producir por razones de analogía tipológica.

La tercera y última fase la constituyó la realización del catálogo de sus obras y proyectos, tanto construidas como proyectadas o simplemente esbozadas. Este catálogo constituye la reunión de toda la documentación gráfica existente de López Otero. Es esta parte, la dedicada a su obra arquitectónica, dato fundamental para difundir la labor de todo arquitecto, ya que en muchos casos, y también en este, el conocimiento de su proyectos permite definir su propio concepto de la arquitectura. Se ha considerado conveniente incluir en cada uno de los proyectos una breve reseña que indique ubicación, fechas de proyecto y de ejecución y estado actual de la obra construida.

Finalmente exponer que la intención del presente trabajo ha sido la recopilación de una documentación fragmentada y olvidada que permita recuperar para la memoria de la arquitectura española el legado de un personaje un tanto inédito para la actual generación y cerrar con ello un capítulo de nuestra arquitectura que permanecía inexplicablemente abierto.

CAPITULO I

PARTE PRIMERA

ANTECEDENTES

1.1 INTRODUCCION Y BIOGRAFIA.

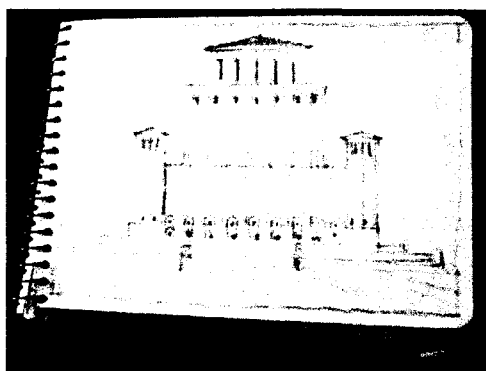
D. Modesto López Otero nace en Valladolid un 24 de febrero de 1885 y muere en su domicilio de Madrid el 23 de diciembre de 1962, días después de ser operado de una afección renal cuando contaba con 77 años de edad. Hijo de Juan López Nuñez, natural de Corcos, (Valladolid) y de Amalia Otero, natural de El Saler, (Lugo), cursó el bachillerato en el Instituto de Enseñanza de los Escolapios de Valladolid. Posteriormente realizó el curso preparatorio de Ingenieros Agrónomos en Madrid e ingresó en la Escuela de Arquitectura en 1902. En 1910 se examinó de la reválida con un proyecto de salón para conciertos de orquesta y orfeones. Superó el ejercicio con la calificación de NOTABLE y comenzó a ejercer la profesión en colaboración con su amigo y compañero de estudios, José Yáñez Larrosa. Conocido principalmente por haber sido el Arquitecto Director de la Ciudad Universitaria, llevó a cabo, además, una amplia actividad profesional paralela en el mundo cultural y de la enseñanza. Además de realizar proyectos de carácter privado como viviendas, hoteles particulares y de viajeros, iglesias y oficinas perteneció desde joven a las Reales Academias de Bellas Artes y de la Historia de Madrid.

Terminó sus estudios en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid con el número uno de su promoción y rápidamente cosechó sus primeros éxitos profesionales. Premio del Primer Salón de Arquitectura de la Sociedad de Amigos del Arte, participó con su compañero de universidad, José Yáñez Larrosa en el Concurso para la Exposición Nacional de 1912, consiguiendo la Medalla de Oro y juntos ganaron también el primer premio del Concurso para el Monumento a las Cortes de Cádiz. Obtuvo además, ese mismo año, la Beca Hans Peschl que concedía cada año la Real Academia de Bellas Artes

a alumnos destacados para realizar estudios en Viena.

López Otero tuvo siempre una gran vocación: la docencia, que le llevó a presentarse a la oposición para la Cátedra de proyectos de tercer curso de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en 1916. Esta dedicación ocupó muchos años de su vida y pese a la cantidad de cargos importantes que fue acumulando a lo largo de los años no la abandonó nunca. Por su Cátedra han pasado personajes fundamentales de la arquitectura española, algunos de los cuales han contribuido con su testimonio a un mejor conocimiento de su personalidad con sus recuerdos: D. F. Chueca Goitia, D. F. Carvajal, D. F.J. Sáenz de Oiza, D. M. Fisac, D. F. Cabrero, etc.; una generación fundamental en la historia de la arquitectura española contemporánea.

Al frente de la Escuela de Arquitectura y aprovechando el cambio de edificio facilitado por la inclusión de un nuevo edificio en la primera fase de la construcción de facultades de la Ciudad Universitaria, modificó el plan de estudios con la introducción de nuevas asignaturas. Simultáneamente trató de llevar a cabo dos grandes ilusiones: una, la modernización de la biblioteca de la Escuela a partir de la importante donación realizada por D. Juan Cebrián en 1903, y otra, la creación de un Museo de Arquitectura, proyecto por el que luchó con entusiasmo entre 1947 y 1949, hasta que la falta de colaboración e interés de las instituciones en aportar fondos al mismo acabó por conducir dicho proyecto al fracaso. En 1923, antes de ser elegido para la dirección del proyecto de la Ciudad Universitaria fue nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la vacante del fallecido Ricardo Velázquez Bosco.



1.1 M. López Otero: Boceto. Aprox. 1928

Su discurso de ingreso en la Real Academia versó sobre "La influencia española en la Arquitectura Norteamericana", tratando principalmente el tema de la arquitectura de las misiones del siglo XVI, aquellas que fueron primeras edificaciones occidentales en Norteamérica.

Su interés por la labor de la Academia y su participación en ella fueron siempre dirigidas hacia la defensa del patrimonio histórico artístico español. Compañeros suyos de la Academia fueron Luis Moya, Teodoro Anasagasti, Leopoldo Torres Balbás, el Marqués de Cubas y, más tarde sus antiguos alumnos Pascual Bravo y Luis Gutiérrez Soto entre otros.

Posteriormente, en 1932, sería también nombrado miembro de la Academia de la Historia, disertando ésta vez sobre "La técnica moderna en la conservación de monumentos", tema por el que mostró siempre interés. Tras éste seguirían un gran número de nombramientos y reconocimientos, tanto de Instituciones españolas como extranjeras: miembro de la Hispanic Society y de varias Academias de Arte hispanoamericanas, miembro fundador del Instituto Torroja, de la Academia de San Carlos de Valencia, del Instituto España y del patronato del Museo del Prado, Decano honorario del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, medalla de Alfonso X el Sabio etc.

Al convertirse en una celebridad de la vida cultural española, ocupó parte de su tiempo a dar conferencias, participar en cursos docentes y formar parte del jurado de concursos de arquitectura. Los dos temas que más le interesaban, además de los ya mencionados, eran el proceso creador en la obra arquitectónica y la nueva arquitectura, a los que dedicó un buen número de escritos.

El análisis de su obra ha llevado a considerar necesario estudiar su faceta como arquitecto creador en solitario, ya que en el proyecto de la Ciudad Universitaria trabajó casi siempre en colaboración, y estuvo además muy condicionado por las directrices que imponía la Junta Constructora de la misma. Lo más llamativo de su labor profesional es la diversidad tipológica de su obra, con excepción hecha de los hoteles de viajeros. Proyectó viviendas privadas, casas de ejercicios, edificios de oficinas, monumentos e iglesias, tipologías a las que pretendió adaptar su espíritu creador en función de los diversos

condicionantes, representando cada obra un personal testimonio de su desconocido historial profesional.

1.2 LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN TORNO A 1910 .

Al analizar la arquitectura española a finales del siglo XIX, época del nacimiento de López Otero, se observa la persistencia de una pugna entre el modernismo gaudiano y el academicismo que todavía mantienen vigente los discípulos de Juan de Villanueva. Frente al revolucionario impacto que producían los edificios de Gaudí, persistía aún la influencia del gran arquitecto neoclásico, realizándose en estas fechas un importante número de proyectos que, siguiendo los cánones clásicos, aportaban en ocasiones alguna nueva solución estética.¹

Esta dicotomía se debió principalmente a que en 1910, año de la obtención de su título de arquitecto, no existían en España más que dos Escuelas de Arquitectura: la de Madrid, fundada en 1844 por la Real Academia de Bellas Artes, y la de Barcelona, reconocida oficialmente en 1875. Esto creó una bipolarización de la enseñanza y, con ello, de las tendencias artísticas de sus alumnos, futuros profesionales de la arquitectura. Mientras que en la Escuela de Barcelona se potenciaba el modernismo, en Madrid se mantenía la fuerza del clasicismo. Los arquitectos formados en la escuela madrileña se inspiraron principalmente, durante sus primeros años como profesionales, en las antigüedades griegas y romanas, los cuales conocían bien, por haberlos analizado en profundidad durante su época de estudiantes.

En las postrimerías del siglo pasado nuestra arquitectura se hallaba representada por personajes como R. Velázquez Bosco (1843), R. Magdalena (1849), E. Repullés (1845), J. Urioste y Velada (1850) y A. González Álvarez (1876) entre otros, destacando un poco más tarde la sorprendente figura de Antonio Palacios. Solo algún año después surgió la figura de Viollet Le Duc, el arquitecto francés de moda en Europa.²

¹ Zavala, J.: *La Arquitectura*, Pegaso, Madrid, 1945, p. 149-150.

² *Catálogo de la Exposición Viollet Le Duc*, Ministerio de Cultura y Comunicación, París, 1980.



1.2. Viollet Le Duc: Saint Denis de l'Estrée. 1864-66.

Las teorías de este arquitecto lograron un amplio impacto en la Escuela de Madrid apareciendo entre nuestros arquitectos los primeros atisbos de eclecticismo historicista e incluso una cierta tendencia medievalista, muy de moda allende nuestras fronteras en aquellos momentos.

En España se mezcló esta nueva moda con el tradicionalismo francés del estilo Segundo Imperio.³ Tal fue el caso de Velásquez Bosco, arquitecto formado a las órdenes de Madrazo, que fue además un gran dibujante.

Sería López Otero precisamente, quien pasara a ocupar la vacante de este arquitecto que fue su maestro en la Real Academia de Bellas Artes, al cual definió como arquitecto ecléctico, valor representativo de una época, hombre de gran cultura y excelente restaurador.

Velásquez Bosco fue elegido, en 1871, mientras cursaba la carrera de arquitectura en la Universidad de Madrid para participar en una expedición científica a Oriente, que se denominó "Arapiles", organizada por varias instituciones españolas con la pretensión de darle una cierta finalidad artística. No se conoce la razón por la que fue él el escogido, pero resultó fundamental para su futuro profesional, ya que realizó en dicha expedición su primer

3 Zavala, J.: *La Arquitectura*, op. cit., p. 67: *La influencia de la arquitectura francesa en este período se*

contacto con el mundo árabe. Al acabar esta investigación comenzó a dedicarse al estudio de la arquitectura árabe, editando poco después varias publicaciones con las que Velásquez Bosco contribuiría a la difusión del arte islámico en España. Dentro de esta labor dedicada a la arquitectura árabe dirigió también diversos trabajos de restauración de monumentos musulmanes como la Mezquita de Córdoba y el Convento neomudéjar de la Rábida, así como trabajos arqueológicos en las ruinas de Medina Azahara y de la Amarilla.⁴

Ocupó la cátedra de Historia del Arte de la Escuela de Arquitectura hasta su jubilación, y fue autor de edificios tan emblemáticos como el Palacio de Cristal del Retiro, el Palacio de Velázquez y los Ministerios de Asuntos Exteriores y Agricultura, ejemplos de la arquitectura española de finales del siglo XIX.

En cuanto a su trayectoria estilística, Velásquez Bosco fue un ardiente defensor del empleo del ladrillo visto en Madrid. Los trazados limpios y sencillos de sus obras, aunque coronados con ornamentaciones esculturales y motivos florales que imprimían un gran movimiento al conjunto, permitían sin embargo intuir una cierta influencia francesa. Mantuvo las teorías de Villanueva manifestando los elementos constructivos al exterior como ejemplo de sinceridad expresiva.

Paralelamente a la figura de Velásquez Bosco se produjo en España una reacción nacionalista, fruto de la cual fueron ciertos estilos regionales que cultivaron arquitectos como Ricardo Magdalena, autor muy renombrado en su época.

Magdalena ejerció su carrera en Zaragoza, de donde era oriundo. Alternó su vocación docente como profesor de la Escuela de Artes y Oficios, con su trabajo de arquitecto municipal y restaurador de monumentos. Proyectos suyos son el Museo Provincial de Bellas Artes, la Casa de la Caridad y el Matadero Municipal, además de la Facultad de Medicina y Ciencias de dicha ciudad. En estas obras se mezcla la arquitectura academicista tradicional con modelos basados más en el románico que en el gótico que

extendió por toda Europa y va a dominar en nuestro país manteniendo su influjo hasta nuestros días.

4 López Otero, M.: "Una influencia española en la arquitectura norteamericana", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 9 de Mayo de 1926, p. 23.

traslucen una personal valoración de las tendencias internacionales. Al igual que el mencionado Velázquez Bosco, gustó del uso del ladrillo visto, muy característico de su región, además de otros detalles constructivos como aleros, galerías, etc. tomados del estilo regional.

Otro arquitecto antecesor de López Otero fue Enrique M^a Repullés, que alcanzó en 1875 gran fama con la Medalla de bronce de la Exposición Nacional de las Bellas Artes. Fue también ganador del concurso para la construcción del edificio de la Bolsa de Madrid, de inspiración neorrenacentista y académica. Posteriormente le fue adjudicada la dirección de las obras del Ayuntamiento de Valladolid mediante la convocatoria de un peculiar concurso debido al fallecimiento del autor, el arquitecto Iturralde, las cuales llevó a cabo hasta su finalización. Dirigió también un gran número de construcciones de carácter religioso, entre ellas las de la Catedral de la Almudena, como sucesor del Marqués de Cubas.

Clasificable dentro de la tendencia nacionalista que heredó su generación se encuentra también la obra de José Urioste y Velada, que comenzó su vida profesional bajo una marcada influencia de su maestro, el ya mencionado Velázquez Bosco. Urioste llegó a ser Arquitecto Mayor de Madrid, cargo muy importante en aquellos años y que hoy ha desaparecido, y como tal proyectó la verja del Retiro y las de las entradas del Paseo de Coches y de las Estatuas, además de varios edificios de viviendas y panteones de hombres ilustres. Alcanzó gran éxito como autor del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de clara inspiración historicista.⁵ Fue muy alabado por la crítica internacional y recibió gran número de premios gracias a esta obra..

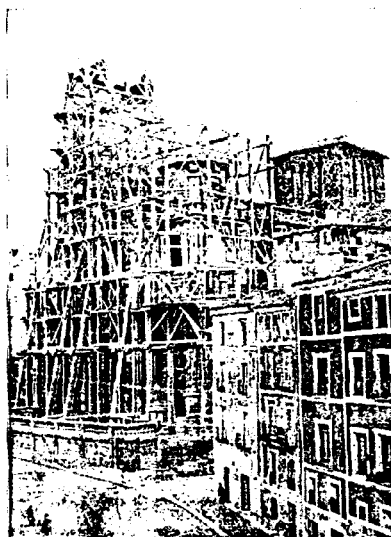
Pero el arquitecto más unido a López Otero fue, sobre todo, Vicente Lampérez y Romea, arquitecto considerado también, al igual que el mencionado Velázquez Bosco como su maestro y que influiría grandemente en su arquitectura. Una de las ocupaciones más importantes de Lampérez fue la gran labor docente desarrollada en la Escuela de

5 Navascúes, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del s.XIX*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1973, p. 314: *El éxito conseguido por Urioste significó mucho para olvidar la crisis moral después del desastre del 98. Se trataba de una rehabilitación... ante las potencias internacionales.*

Arquitectura durante muchos años, labor que continuaría el propio López Otero.

Como estudioso se dedicó al análisis histórico de la arquitectura española, dejando una producción extensísima. Fue un investigador infatigable, fruto de lo cual surgió su Historia de la Arquitectura Civil Española. Sus ideas apuntaban básicamente hacia la necesidad de una tendencia nacionalista que definiera un estilo español propio para nuestra arquitectura. Dirigió varias restauraciones importantes como la Capilla del Condestable y la Casa del Cordón en Burgos y la Catedral de Cuenca, esta última continuada por López Otero a la muerte de Lamperez.

Esta línea fue también la seguida por José Luis Salaberry, arquitecto desde 1881 que muestra marcadas tendencias nacionalistas en sus obras, que empezaron mostrando un acento neoplateresco para terminar en el llamado neobarroco madrileño. Fue arquitecto municipal desde 1936, dedicándose a proyectos de urbanismo de diversas calles de la capital, como el trazado de la Gran Vía.



1.3 Vicente Lampérez: Restauración de la Catedral de Cuenca. Cuenca.1907-23.

Claro exponente del regionalismo fue también Aníbal González, precursor de la arquitectura neomudéjar, que arraigó en él como consecuencia del estilo "sevillista" que persiguió en varios de sus edificios. Destacan entre ellos la casa de la Real Maestranza de Caballería, el Palacio de Bellas Artes, y la Capilla de la Virgen del Carmen, sin olvidar el

edificio de ABC en Madrid. Desarrolló un estilo muy personal con claro dominio de los motivos arabescos, mudéjares e incluso con un cierto toque colonial californiano, cuya sabia mezcla obtuvo gran éxito en el gusto popular de aquellos años. Fue el autor de la Plaza de España proyectada para Sevilla con motivo de la Exposición Iberoamericana de esta ciudad en 1929.⁶

Algo más joven pero influyente también en la arquitectura de López Otero fue Antonio Palacios en cuyo estudio parece ser que trabajó como colaborador durante su primer año como profesional.

Palacios fue una figura calificada por todos como arquitecto espectacular y grandioso, estuvo muy influido por la arquitectura de Otto Wagner y por las nuevas corrientes de la arquitectura alemana basada en el monumentalismo y el manejo libre de los elementos clásicos.⁷

Realizó también este arquitecto una carrera fulgurante en sus comienzos, ya que ganó el concurso para el importantísimo proyecto del Palacio de Comunicaciones sólo dos años después de terminar su carrera. Demostraba Palacios una capacidad creativa excepcional tanto en este edificio como en los Bancos Central y Mercantil e Industrial y el Círculo de Bellas Artes en Madrid o el Teatro Rosalía de Castro en Vigo donde es particularmente evidente la huella de la Secesión Vienesa. Dentro de su trayectoria profesional se da un caso único dentro de la historia de nuestra arquitectura: un comienzo de gran modernidad propiciado tanto por el empleo de materiales como el cristal y el hierro como por la funcionalidad de sus soluciones, frente a una madurez tradicional de composiciones mucho más retraídas y académicas.

Los espacios interiores de sus primeras obras alcanzaban una espectacularidad admirable debido a la utilización de dobles alturas, pasajes y pasarelas, ventanales verticales etc., cargados de espíritu secesionista.

6 Chueca Goitia, F.: *Historia de la Arquitectura Occidental. Fases Finales y España*, Dossat. Madrid, 1980, p. 286.

7 Chueca Goitia, F.: *Historia de la Arquitectura occidental. Fases finales y España*, op. cit., p. 259.



1.4 Antonio Palacios: Circulo de Bellas Artes Madrid. 1919.

Esta fuerza expresiva fue disminuyendo con los años quizás debido a la falta de respaldo social y económico que vivió, quizás como consecuencia de la polémica que suscitó siempre su obra. Parece clara la huella que dejó en él la arquitectura norteamericana de principios de siglo, sobre todo en sus edificios como los Bancos Mercantil y del Río de la Plata. En obras como las Iglesias de Carballino o el Santuario de la Gran Promesa de Valladolid su lenguaje formal se retrae a un aspecto más historicista. La brevedad de su vida profesional no impidió que su figura dejara una profunda huella en muchos arquitectos de posteriores generaciones.

Otra tendencia distinta de concebir la arquitectura se desarrolló en Madrid pareja a la anterior. Se basó esta principalmente en la recuperación del ladrillo como elemento fundamental de su lenguaje formal: fue el llamado estilo neomudéjar, ya mencionado, que marcó una época importante de su arquitectura y proporcionó a diversas ciudades, y en particular a Madrid, una fisonomía propia. Su fin principal era crear un estilo nacional propio que concentraba sus esfuerzos en el juego de formas, claroscuros y ornamentos. Las grandes posibilidades combinatorias del ladrillo visto dieron lugar a volúmenes realmente bellos que aportaron muchas y nuevas posibilidades de utilización de este material.

Ejemplos sobresalientes son la Plaza de Toros, ya desaparecida, y las Escuelas Aguirre de Rodríguez Ayuso, la Iglesia de la Paloma de Álvarez Capra y la de San Fermín de los Navarros de Carlos Velasco, entre otras muchas. Sin embargo este estilo no arraigó con fuerza en la siguiente generación ya que comenzó a considerarse anticuado ante la irrupción del movimiento moderno. Ha quedado en la historia de nuestra arquitectura como un episodio aislado aunque interesante. Sería, sin embargo el llamado estilo historicista, basado en los cánones neoclásicos y probablemente por ser en el que se basaba la enseñanza de la Escuela de Arquitectura de aquellos años, el que permanecería más tiempo vigente y serviría de eslabón con los primeros atisbos de arquitectura moderna.

Tal fue la corriente artística que heredó la generación de López Otero. Confusa y carente de directrices dio opción sin embargo, a que cada arquitecto buscara su identidad artística, rompiendo la unidad mantenida hasta entonces y permitiendo la libre expresión de sus particulares criterios arquitectónicos. La fuerte influencia tradicionalista les impidió aceptar las corrientes arquitectónicas de la Europa moderna sin prejuicios, aunque alguno de ellos participase aisladamente de dichas teorías e incluso proyectase algunas obras bajo tales premisas.

1.3 LAS SECUELAS DEL ACADEMICISMO EN SU GENERACION.

Como se ha indicado en el apartado anterior, la andadura profesional de López Otero se inició en una época confusa para las artes en general. Comenzó el siglo XX con un vertiginoso desarrollo de las técnicas constructivas debido a la generalización del sistema industrial de la producción en serie, que transformó profundamente el concepto de los materiales y sistemas constructivos. A ello se sumó el comienzo de la Primera Guerra Mundial, que ahogó en sus albores el empuje económico y artístico de Europa hundiéndola en una profunda crisis.

También España se vio afectada por este período de esterilidad creativa, hecho ya mencionado. En particular la arquitectura atravesaba entonces una etapa de influencia de las teorías "violletianas", que habían alcanzado en Europa una gran popularidad, comenzando a aparecer los primeros eclecticismos historicistas.⁸

En nuestro país se hallaba en pleno auge el estilo neomudéjar, representado por los arquitectos ya citados, que convivía con otras tendencias tales como el estilo segundo imperio ya comentado, de influencia francesa. La generación de López Otero atravesó primero una fase de inspiración regionalista para, mordidos luego por las corrientes renovadoras europeas, ensayar posturas precursoras de un racionalismo que Chueca Goitia calificaría de pragmático.⁹ Él mismo situó siempre a su generación a caballo entre la arquitectura del eclecticismo histórico del siglo XIX y la nueva arquitectura.¹⁰

No hubo efectivamente un cambio lento y gradual sino "una verdadera revolución de los conceptos fundamentales de la arquitectura, circunstancia que pone a prueba la fe, la voluntad y la responsabilidad del arquitecto que se ve envuelto en tan violenta y apremiante

8 Zavala, J.: *La Arquitectura*, op. cit., p. 67: *Se crea un nuevo estilo que en la época se extendió por casi todos los países.*

9 Chueca Goitia, F.: *Historia de la Arquitectura Occidental. El siglo XX*, Dossat, Madrid 1980, p. 248.

10 López Otero, M.: "Félix Cardellach, arquitecto moderno", Inédito, Madrid, 5 de Abril de 1962: *Cardellach y yo pertenecemos a una generación que corresponde a una época de grave crisis, como es el final de la transición entre la arquitectura del eclecticismo histórico del s.XIX y la nueva doctrina tan extendida actualmente.*

coyuntura".¹¹

Estos años de comienzo del siglo XX serán para España enormemente confusos tanto en su trayectoria política como en su estructura social. Es la época del auge de la revolución industrial, con sus secuelas de huelgas y luchas entre trabajadores y patronos, y de movilizaciones de partidos políticos y sindicatos. Cada estilo, cada obra, cada arquitecto se verá profundamente condicionado por las circunstancias de su entorno y la difícil situación social será determinante a la hora de proyectar cualquier edificio.

Se refirió en varias ocasiones a la dificultad que suponía para su generación asumir las últimas tendencias de la arquitectura debido al desconocimiento que se tenía de éstas, las cuales ya estaban arraigando en el extranjero, resulta lógico por tanto que tal generación resultase ecléctica y desorientada. Se contó, sin embargo, con arquitectos de la talla de Teodoro Anasagasti (1880-1938, t.1906), Secundino Zuazo (1887-1970,t. 1913), y Gustavo Fdez. Balbuena (1888-1931, t.1913), además del propio López Otero, lo que da una idea del alto nivel que, pese a todo alcanzó nuestra arquitectura de principios de siglo.

Al hablar de su generación, López Otero hizo una división en que clasificaba a sus compañeros arquitectos en cuatro grupos, según las tendencias a que se fue adscribiendo cada uno.

El primero de ellos era el de los historicistas, profesionales fieles a su formación tradicional. Un segundo grupo se hallaba adscrito a los recién surgidos movimientos modernistas europeos, como el Art Nouveau o la Secesión Vienesa. Un tercero se vio fuertemente influido por las teorías racionalistas y wrightianas. Y un último grupo, muy singular, en el que los arquitectos de formación historicista convivían con ideas pertenecientes a la nueva arquitectura.

Sus compañeros fueron decantándose por estas tendencias y formándose una personalidad propia dentro del panorama arquitectónico español comenzando a aparecer nuevas corrientes muy distintas, incluso en algunos casos contrapuestas, lejos ya de la unidad conceptual que había imperado durante el siglo XIX. Así surgieron figuras como la

11 López Otero, M.: "Félix Cardellach, arquitecto moderno", op. cit. p.11.

del mencionado Gustavo Fernández Balbuena, nacido en Madrid en 1888, que obtuvo su título en 1913, el cual inició su labor profesional siguiendo los pasos de la Secesión vienesa y la arquitectura loosiana para centrarse posteriormente en el interés por lo popular.



1.5 Gustavo Fernández Balbuena: Viviendas en C/Miguel Angel. 1925-27.

Redactó y publicó un "Catálogo Monumental de Asturias", estudio detallado y novedoso de la riqueza arquitectónica asturiana. Fue considerado un idealista por muchos compañeros, ya que no dudó en abandonar su puesto de arquitecto del Ayuntamiento de Madrid, tras varios años de trabajo, para desarrollar su vocación creadora según sus propias convicciones artísticas. Gracias a ello perduran hoy edificios que son buen ejemplo de lo que supuso el inicio de la arquitectura moderna en Madrid. Como escribió el propio Secundino Zuazo a su muerte, su vida estuvo siempre presidida por la rectitud, la dignidad y un elevado concepto del ejercicio profesional, lejos de especulaciones e intereses.¹²

Dentro de la corriente idealista se inscribió también la figura de Teodoro Anasagasti, nacido en Bermeo, (Vizcaya), en 1880. Titulado en Madrid en 1906, ganó cuatro años

12 Zuazo, S.: "Unas palabras", *Arquitectura*, 153, Madrid, Enero de 193, p. 6: *Siendo su labor admirable, lo es mucho más la trayectoria y conducta de su vida.....*

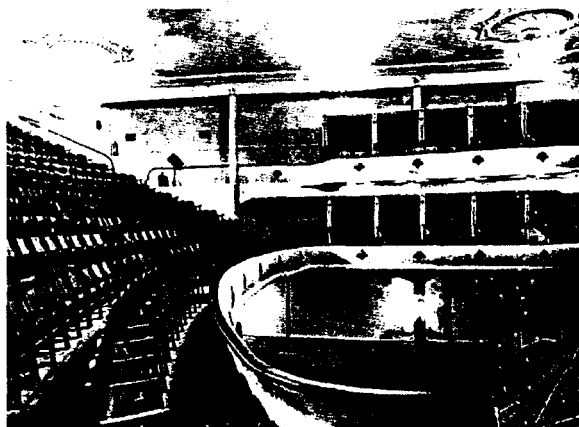
después el Premio de Roma y con ello el pensionado en esta ciudad. Su proyecto de oposición fue un edificio para un Congreso de Diputados en una isla fluvial, diseñado según la corriente secesionista vienesa. Un año después ganó junto a Otto Wagner, la medalla de Oro de la Exposición Internacional de Roma. Fue sin embargo en sus proyectos fantásticos donde desarrolló toda su vocación artística, La Ciudad del silencio, el Cementerio Ideal y la Villa del César, entre otros. Su estilo academicista incorporaba una cierta obsesión romántica entre naturalismo y clasicismo. Arquitecto polémico y batallador, muy distinto del conformismo imperante en su época, quizá debido a su formación liberal en la Residencia de Estudiantes, se mantuvo abierto siempre a toda corriente innovadora. Coincidió con López Otero en su lucha por modificar el sistema de enseñanza de la arquitectura, abogando por una docencia basada en el contacto directo con la profesión desde el aprendizaje.

Ya en los años veinte realizó los Teatros Pavón y Jerez, en los que afloraba un deseo de modernidad a través de una construcción sencilla, que pone su énfasis en la resolución del tema de la Torre. Hay una clara evolución entre estas obras y el "Carmen" de Rodríguez Acosta donde surge ya una coherencia entre exterior e interior influida por el compacto conjunto que constituye la Alhambra. Se opuso al tradicionalismo nacionalista defendido por Lampérez buscando, según dictaba el movimiento moderno, una arquitectura rotunda y sencilla de líneas limpias y drásticas, sin ornamentaciones superfluas.

Anasagasti fue también miembro de la Real Academia de Bellas Artes, por lo que juntos prestaron, a través de abundante número de informes y estudios de monumentos españoles, un gran servicio al patrimonio arquitectónico español, tratando de salvaguardarlo de la demolición y la ruina.

Su personalidad y audacia profesional enfrentándose a lo establecido dejaron profunda huella en la posterior generación, llegando en algunos casos a concebir de él una imagen casi mítica.¹³

13 Flores, C.: "Teodoro Anasagasti. Enseñanza de la Arquitectura", R. N. A., 240, Tomo 64, Madrid, Enero-Febrero de 1983, p. 35.



1.6 Teodoro Anasagasti: Cine Pavón. 1924.

Algo similar sucedió con Secundino Zuazo, algo más joven que los anteriores ya que se tituló en 1912. Fue un gran admirador de Velázquez Bosco, aunque fuera el descubrimiento de la arquitectura vienesa y la Secesión lo que más profundamente determinaría sus preferencias estilísticas. A ello añadiría una obsesión eterna por el Monasterio del Escorial, de Juan de Herrera, que inspiró una de sus últimas obras, los Nuevos Ministerios.¹⁴ Al parecer se relacionó mucho con personajes de tendencias academicistas lo que debió influir en su arquitectura hacia una actitud un tanto retrógrada. Zuazo no formó parte del movimiento moderno en el estricto sentido del término, sino que prefirió recuperar el lenguaje clásico como instrumento para la creación de sus proyectos, dándole un tratamiento distinto al empleado hasta entonces. Sus viviendas en diversas zonas de Madrid, como la Casa de las Flores, fueron un importante revulsivo al desarrollo tipológico de la vivienda madrileña. Sin embargo la labor que más desarrolló fue el urbanismo, siendo autor de varios proyectos importantes en grandes ciudades españolas como Madrid, Zaragoza y Sevilla entre otras.

Fueron estos los más conocidos arquitectos de esta generación, los cuales, adscritos a distintas tendencias pueden ofrecer una expresiva visión del panorama artístico que rodeó a D. Modesto, él mismo se vio influido por nuevos estilos de arquitectura, como se

14 Chueca Goitia, F.: *Historia de la Arquitectura Occidental. Fases finales*, op. cit., p. 264: *Los Nuevos Ministerios ...denotan su inspiración no directa pero de fondo en El Escorial, constante obsesión del arquitecto.*

manifiesta en los hoteles Nacional y Gran Vía de corte norteamericano donde se hace patente la huella de los últimos proyectos de Sullivan. Conocida la obra de este arquitecto a través de diversas publicaciones, la analizaría finalmente en persona durante su viaje de 1928 a Norteamérica, con motivo de las visitas realizadas a Universidades americanas previas a la redacción del proyecto de la Ciudad Universitaria.



1.7 L. Sullivan y D. Adler: Auditorium Building. Chicago. 1887-1889.

Aunque fue fiel a la formación historicista recibida en la Universidad, siempre abogó por la incorporación de las corrientes novedosas del arte, las que, a su entender, aportaban a la arquitectura aquello necesario para permanecer en constante renovación, algo fundamental en todas las artes y más aún en la arquitectura, reflejo material de las circunstancias de cada época.

Ahora bien se podría decir que la conexión de la arquitectura española con la arquitectura internacional fue mas teórica que real.¹⁵ Los arquitectos españoles, pese a admirar las nuevas obras, basaron principalmente su creatividad en impresiones sobre lo visto, tratando de resolver por sus propios medios las exigencias que la nueva sociedad

15 Ureña, G.: *Arquitectura Civil y Militar en el período de la Autarquía 1936-1945*, ISTMO, Madrid, 1979, p. 30-31: *Por la fé en resolver mediante la razón todos los problemas que la realidad contingente compartía desde a respuesta a las exigencias socioeconómicas que el capitalismo industrial plantea, hasta la necesidad de articular una política cultural coherente y capaz de transformar la realidad social.*

industrializada planteaba. España no participaba entonces de la prosperidad europea y la divulgación de estas teorías racionalistas chocó en nuestro país con una complicada situación socio-política.

Este fue, por poner un ejemplo, el principal motivo de la desaparición y fracaso en que terminó el Congreso de los CIAM, y también lo que obligaría a personajes de la categoría profesional de José Luis Sert al exilio físico, con el consiguiente perjuicio para nuestra arquitectura.

Se refirió en varias ocasiones al confusionismo de su generación, una generación preocupada por la necesidad de encontrar "el camino" que les permitiera alcanzar una madurez compositiva propia. Fue grande la dificultad de entendimiento de las nuevas arquitecturas para una generación formada en una actitud historicista e interpretativa de lo antiguo. A ello aducirá al explicar el porqué de su actitud serena y disciplinada, frente a la nueva ola de formas revolucionarias. Según explicó en alguna de sus conferencias, no fue lo suyo un rechazo, sino la consecuencia plena de su incapacidad para pretender proyectar "nueva arquitectura" sobre las bases de una formación anticuada y prescrita. Fueron en general grandes maestros que han aportado mucho al panorama arquitectónico español y que han ayudado a la formación de sus sucesores de manera fundamental. Ejemplo de ello es el altísimo nivel alcanzado por la generación posterior, aquella compuesta por sus alumnos.

CAPITULO II

LA ENSEÑANZA EN LA VIDA DE LOPEZ OTERO

2.1 UNA VOCACION DOCENTE.

2.1.1 La tradición decimonónica

Se dedica el presente capítulo a estudiar las razones y consecuencias de la dedicación de López Otero a la enseñanza en sus diversas facetas. Sus comienzos como profesor fueron casi inmediatos a la obtención del título de arquitecto el 1 de abril de 1910, ya que sólo un año más tarde ingresaba como profesor de proyectos en la Escuela de Madrid. A los 31 años (1916) ganó por oposición la Cátedra de Proyectos de tercer curso con un ejercicio sobre Tánger, capital del litoral norteafricano.

Su prestigio como catedrático creció tan rápidamente que solo siete años después, a la muerte de D. Vicente Lampérez, fué elegido por unanimidad sustituto de éste en la Dirección de la Escuela de Arquitectura de Madrid, cargo que desempeñó hasta 1943, aunque su labor de catedrático se prolongó hasta 1956.

Cuando llegó el momento de dejar la Escuela fue, como es habitual, homenajeado por profesores y alumnos. Leyó en este acto unas palabras D. Leopoldo Torres Balbás, en las que destacó de López Otero, entre otras virtudes, su consagración fiel e ininterrumpida a la enseñanza y el amplio criterio mantenido desde su Cátedra de proyectos.¹⁶

Fue la suya una extensa y dilatada vida profesional muy unida siempre a la Escuela. Las ideas que la presidieron fueron sintetizadas en los artículos y conferencias que el mismo escribió sobre el pasado, presente y futuro de la docencia de la arquitectura en las Universidades españolas.

El estudio que se hace en las próximas páginas sobre esta documentación, gran parte

16 Anónimo: "Palabras". Boletín de la Dirección General de Arquitectura, Madrid, 1er trimestre de 1955, p. 9.

de ella inédita y el resto ya olvidada, plantea la actualidad de estas reflexiones. Sus escritos más interesantes van dirigidos a encontrar las bases docentes que permitieran una óptima formación del futuro arquitecto.

En sus reflexiones se distinguen tres apartados o fases: un primero, que constituía una síntesis recordatoria de los comienzos de la enseñanza de la arquitectura y su historia en la primera mitad del siglo con la aparición del movimiento moderno y las especiales circunstancias que ocasionó la postguerra española. Un segundo apartado dedicado al estudio del nivel requerido para la formación del alumno al enfrentarse con una carrera fundamentalmente artística, aunque incluida en el ámbito técnico. Y un tercero, que establece su propuesta pedagógica para lograr el mayor aprovechamiento de las aptitudes intelectuales del estudiante de arquitectura.

2.1.2 La enseñanza desde 1900 hasta 1950 .

La grave crisis de la docencia en estos primeros años del siglo no hace sino reflejar la de la arquitectura construida y proyectada entonces y ésta, a su vez, la de la sociedad de la época.¹⁷ Hasta entonces la enseñanza de nuestro arte había vivido épocas felices de unidad estilística en las que no se cuestionaba la posibilidad de la existencia de distintas tendencias formales, y había, por tanto, una total conformidad asentada en un historicismo ecléctico que aún perduraría muchos años en las mentes creadoras de estos primeros años del siglo XX.¹⁸

Durante la época romántica, y en general durante todo el siglo XIX, era el análisis de los estilos una materia de obligado estudio en la Escuela de Arquitectura, independiente ya

17 Anasagasti, T.: "Enseñanza de la Arquitectura", Calpe, Madrid, 1923, p. 64: *Es constante la queja de que se nos hizo malgastar un tiempo precioso en varios estudios estériles, que nada se nos dijo de ciertas materias importantes y salimos de la Escuela mal formados.*

18 Anasagasti, T.: "Enseñanza de la Arquitectura", op. cit., p. 27: *El plan de estudios español es uno de los más extensos; quizás el más de todos,...se ha bautizado con el nombre de "técnicos omnibus", que sirven para todo y fracasan en realidad.*

de la Academia. Toda la mitad del siglo mantuvo inalterable este plan de estudios, el cual se basaba en tres fases: una selectiva, otra de desarrollo de las aptitudes primarias y una tercera de afirmación y desenvolvimiento.¹⁹

Entre 1900 y 1920 los maestros de la Escuela eran los discípulos de los románticos del siglo pasado y como ellos, eclécticos e historicistas: Aníbal Álvarez, Vicente Lampérez, Juan Moya etc. Eran todos ellos, declarados enemigos de la mayoría de las tesis que apuntaban los movimientos modernos que venían del extranjero.²⁰ Sin embargo un hecho fundamental ocurrido en 1903 introdujo un mundo nuevo para el alumnado de la Escuela de Madrid: fue la donación realizada por D. Juan Cebrián a su biblioteca, consistente en unos 3.000 ejemplares de revistas y libros, gran parte de los cuales desaparecerían tristemente durante la guerra civil.

D. Juan Cebrián fue un ingeniero militar emigrado a California, que se enriqueció trabajando como ingeniero y arquitecto en dicho Estado del Nuevo Mundo. Vuelto a España donó a la Escuela de Arquitectura la importantísima colección bibliográfica que había acumulado durante tantos años intentando contribuir con tan interesante documentación a la formación del estudiante español.²¹ Comenzó entonces, lógicamente, a informarse el alumno sobre lo que acontecía más allá de nuestras fronteras, a absorber nuevas inquietudes, teorías y esquemas, a admirar escenografías y diseños revolucionarios, pero sin atreverse aún a seguirles los pasos.

Entre 1920 a 1940 se precipitó la renovación técnica y estética. La biblioteca alcanza, tras esta cesión, una gran magnitud e importancia, ofreciendo al estudiante una información amplísima sobre Le Corbusier (que además visitaría España), Gropius, Loos, etc. Ofrecía

19 López Otero, M.: "Pasado y porvenir de la Enseñanza de la arquitectura", *R.N.A.*, 38, Madrid, Febrero de 1945, p. 39: *Nos ha parecido oportuno proponer unos minutos para recordar los modelos de formación del arquitecto en el pasado, el porqué de la enseñanza oficial que se inició en el siglo pasado y los sucesivos planes de estudios.*

20 López Otero, M.: "Pasado y porvenir de la Enseñanza de la arquitectura", op. cit., p. 48: *Al estudiar estos planes de enseñanza notamos que hasta aquí los trabajos de invención, la composición original, no tiene gran importancia como disciplina formativa.*

21 López Otero, M.: "Una intensa vida de trabajo al servicio de una vocación", *Periódico El Español*, Madrid, Junio de 1955, p. 3.

también la oportunidad de conocer las sugestivas obras en ladrillo de Klerk, Oud, y Dudok, así como las armónicas y felices conjugaciones de construcción y naturaleza de Wright²² Esto se apoyó además en la renovación de gran parte del profesorado de la Escuela, con lo que la aceptación de estas vanguardias comenzó a ser una realidad.²³

En sus notas medita López Otero sobre la labor del profesor, que se torna cada vez más comprometida, puesto que la nueva situación le obliga a discernir lo que pueda haber de sinceridad y comprensión estética en el quehacer del alumno de la copia o moda pasajera que éste incorpore únicamente por el hecho de ser vanguardia.²⁴ Será durante esta época (1931), cuando se publique un nuevo plan de estudios que veinte años después aún se mantendría vigente pese a estar ya evidentemente obsoleto. Lamentablemente no queda documentación alguna al respecto, que nos permita profundizar en los cambios que el nuevo plan de estudios suponía, ya que, por ser la Ciudad Universitaria frente de lucha durante la Guerra, los archivos de la Escuela fueron totalmente destruidos.

Pero lo que realmente definiría un nuevo período creativo en España sería la conclusión de la Guerra Civil, ya que nuestra sociedad profundamente afectada por la desgracia vivida, buscará nuevas imágenes para sus ciudades que ayuden a olvidar la desgracia vivida. Esto se traducirá rápidamente en un entusiasta inicio de sentimientos nacionalistas fomentados desde el poder, lo que supondrá en arquitectura una tardía exaltación de la obra de Juan de Herrera, tomándose como paradigma de arquitectura nacional el Monasterio del Escorial.

Se podría hablar de un cierto paréntesis en el avance de nuestra arquitectura, retornándose durante un largo período de tiempo a las formas tradicionalistas. A este hecho contribuyó la escasez de documentación gráfica del momento, que dificultó a los

22 López Otero, M.: "La Nueva Arquitectura", Inédito, p. 12.

23 López Otero, M.: "Pasado y porvenir de la Enseñanza de la arquitectura", op. cit., p. 39: *La evolución o transformación de estilos se apoya, entre otras cosas, en la adquirida disposición de los arquitectos para recibir influencias externas y en sus aptitudes para la fácil imitación.*

24 López Otero, M.: "Contestación al discurso de Pascual Bravo", **Boletín de la Real Academia de Bellas Artes**, Madrid, Junio de 1959, p.53: *...es en la acción del maestro, en su fuerza de sugestión y autoridad donde puede encontrarse la debida garantía ante la crítica fase de una arquitectura peligrosa por su exclusivista racionalidad.*

arquitectos de entonces el conocimiento y por tanto el posible acercamiento a las novedades estilísticas del resto del mundo, que permanecieron inéditas durante varios años para las artes españolas.

Para López Otero aquella indiferencia por los estudios estéticos, de que ya se ha hablado, aún perduraba en 1951, aunque por aquellos años se inició el comienzo de la pasión racionalista que marcará los años siguientes.²⁵

Por todo lo anterior, el comienzo de los arquitectos de la generación de los años cincuenta fue difícil y desorientado, ya que la posibilidad de estudiar las nuevas tendencias llegó para la mayoría cuando se hallaban ya en plena andadura profesional. Sin embargo resulta indiscutible hoy día la importancia alcanzada por dicha generación, la cual ha sido considerada como difícilmente superable. Debe recordarse que entre los alumnos de López Otero se encontraron, además del mencionado Chueca Goitia, Luis Moya, Francisco de Asís Cabrero, Francisco Javier Carvajal, Miguel Fisac, Francisco Saenz de Oiza y Alejandro de la Sota entre otros.

2.1.3 La formación del arquitecto.

Cuando en 1956 se despidió López Otero como profesor de la Escuela de Arquitectura, planteó una vez más en su discurso el tema que tanto le preocupaba: la mala formación que recibía el futuro arquitecto, el futuro artífice de nuestros barrios y ciudades.

Las primeras palabras de dicho discurso hablan de ésta preocupación con claridad: "En 1956 el alumno llega a nuestra Escuela con un deficiente conocimiento artístico. El bachillerato les exige un elevado nivel matemático y científico, pero ofrece una base cultural prácticamente nula."²⁶

25 López Otero, M.: "Pasado y porvenir de la Enseñanza de la arquitectura", op. cit., p.45: *No conoce el arquitecto otro credo artístico que el de su estilo, en el cual nace, se desenvuelve y perfecciona insensiblemente, sin violencias en la evolución.*

26 López Otero, M.: "La última lección del profesor López Otero", *R.N.A.*, 162, Madrid, Junio de 1956, p. 1.

Según el arquitecto el plan de estudios de la Escuela de Arquitectura olvidaba que pronto habría de enfrentarse el estudiante con problemas de creación arquitectónica para los que evidentemente no estaba preparado, viéndose obligado a alcanzar a corto plazo unos resultados creativos que no estaban normalmente en concordancia con sus posibilidades iniciales y que acababan siendo fruto de un acelerado estudio de las soluciones brindadas por las arquitecturas ya consagradas.

Por ello y para salir del compromiso, el estudiante empleaba la "apropiación inconsciente" de ideas estéticas ajenas que, en muchos casos, ni siquiera era capaz de valorar suficientemente debido a su falta de preparación.

Bajo estas premisas parecía claro que el futuro artista necesitaba una base inicial más sólida que la existente, que le permitiera, llegado el momento, discernir acerca de las modas, de las buenas y malas arquitecturas y, sobre todo, definir su propia personalidad creativa. Dicho conocimiento contribuiría enormemente a formar la sensibilidad artística del arquitecto.²⁷

La teoría educativa de López Otero se basaba en la asunción de la vocación artística de la profesión, en la que sólo debían tener cabida aquellos que supieran anteponer su desinteresada dedicación personal a cualquier iniciativa ajena al interés general de la calidad de los proyectos.

Ahora bien, ¿Que se debía entender por formación del arquitecto?, ¿Cómo se logra un arquitecto completo? Formar tal persona supondría, según López Otero, poder alcanzar la perfección de la obra arquitectónica, porque una estética actual no podía llevarse a cabo posible sin fundarse en un auténtico y detenido proceso creador.

Siendo básico en la arquitectura el logro de un espacio en el cual se desarrolle adecuadamente una función humana, el fin del arquitecto no debía ser únicamente una perfecta adaptación de dicho espacio a la función a que se ha destinado, sino que éste debía ser, además, bello en si mismo y en relación con su entorno. Esto se lograría

27 López Otero, M.: "Pasado y porvenir de la Enseñanza de la arquitectura", op. cit., p. 39: *Pienso en el carácter de la enseñanza clásica y me atrevo a someter a vuestra consideración si ese sentido humanista, enciclopédico y extenso, no profundo ni limitado, diferenciando bien la teoría y la práctica, no sería, aún en los tiempos presentes y con las diferencias necesarias, mejor sistema de educación de nuestros arquitectos.*

mediante la inclusión en la carrera de asignaturas que permitieran formar mejor la capacidad creativa del estudiante.

En la práctica, por contra, el alumno era entonces instruido en profundidad acerca de los nuevos estilos, y rápidamente aprendía a expresar gráficamente bellas arquitecturas dibujadas. Sin embargo, no era éste el fin que debía perseguir la docencia, ya que la arquitectura no es tal hasta que es construida y puede ser vivida experimentando su riqueza espacial, el detalle de su ejecución, el sabio empleo de la técnica en las soluciones constructivas o la acertada resolución del programa que le permite cumplir con la función para la que un edificio se proyecta.²⁸

La meta fundamental del alumno debía ser buscar su propia personalidad, lo que le permitiría proyectar sus obras siguiendo un criterio coherente consigo mismo, alejado de estéticas pasajeras, definiendo así su particular estilo. Para ello resultaba muy importante que el profesor le guiase sin imposiciones, sin limitaciones, sin definirle una forma de hacer, dejando el camino libre a su elección.²⁹

No resulta fácil la labor docente, siéndolo aún menos cuanto mayor libertad creativa se quisiera dar al estudiante. Sin embargo ello es la base de un profesional completo capaz de realizar un juicio crítico de su propia obra. Para poder llevar a cabo esta crítica habrá de tener una sólida formación artística que los métodos docentes deben ser capaces de ofrecer. La ausencia de ésta supondría, como tanto le preocupaba, generaciones de profesionales carentes de personalidad propia, cuyos proyectos se repitiesen en formas e imágenes vanas, desvirtuándose la calidad de una arquitectura creativa para pasar a convertirse en simple "interpretación" de estilos ajenos.

Como intuía este arquitecto, quizás tras una nueva arquitectura surjan otras modas, pero nada se ha de temer si se forma a los futuros arquitectos en el convencimiento de que

28 López Otero, M.: "La enseñanza y la formación en arquitectura", Inédito, Madrid, 1951, p. 9: *El arquitecto creador es en tal momento espectador sensible que capta en actitud estética todos los aspectos de la función que ha de motivar las formas arquitectónicas deseadas*

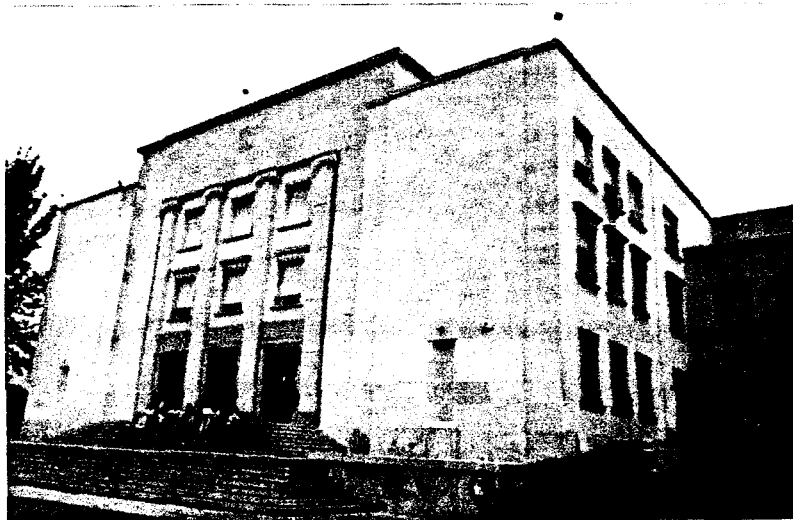
29 Anasagasti, T.: "Enseñanza de la Arquitectura", op. cit., p.106: *El (profesor) que por mejor debe ser tenido es el que enseña a observar, a inquirir, el que incita a la rebusca; el que alecciona a valerse de uno mismo; el que desenvuelve la personalidad; el que siembra el interés...*

el proceso creativo es único e intransferible y que emana de lo más íntimo de su persona. Cosa muy distinta de aquella actividad cargada de afán de notoriedad, que considera la arquitectura, y con ello cada una de sus obras, como algo necesariamente llamativo e impactante.

2.1.4. El futuro de la enseñanza de la Arquitectura: Un orden pedagógico.

López Otero se planteó en muchas ocasiones una pregunta sobre los verdaderos condicionantes en la formación del estudiante de arquitectura. Para el arquitecto, además de la carencia de unos conocimientos artísticos básicos, frente a la amplia información que recibían de otras asignaturas, se debían unir otros aspectos que influían enormemente en la formación del estudiante, como eran, la imposibilidad de experimentación de las teorías estudiadas, la inexistencia de seminarios y cursos prácticos relacionados con las asignaturas teóricas, la falta de contacto directo con profesionales y con obras ya realizadas o en fase de ejecución y la imposibilidad de consultar revistas y libros sobre las vanguardias o las tendencias internacionales, etc.

La posibilidad de acceso a todas estas fuentes de información dependían de la Universidad, de su plan de estudios y de las personas que lo dirigían. Fue en este problema en el que resultó determinante, ya que como Director de la E.T.S.A.M. llevó a la práctica las teorías comentadas en el apartado anterior y renovó muchas facetas del estudio de la Arquitectura. Además de llevar a cabo la mencionada ampliación de la biblioteca, la creación de seminarios y laboratorios de prácticas y la inclusión de la especialización, lo cual dio un gran empuje a la Escuela hacia 1940, logrando también la inauguración del nuevo edificio, obra de Pascual Bravo, objetivo por el que se habían esforzado sin éxito anteriores directores de la Escuela.



2.1 P. Bravo: Escuela Superior de Arquitectura. Madrid. Estado actual.

Entró este proyecto dentro de la primera fase de las obras de la Ciudad Universitaria, por lo que pudo estar terminado antes del comienzo de la Guerra Civil. Tras la obligada restauración a que hubo de ser sometido el edificio debido a los daños sufridos, pudo ser de nuevo reutilizado en los años 40.

Finalmente mencionar que su vocación docente quedó plasmada en unas anotaciones inéditas, en las que definía un orden pedagógico para la formación del futuro arquitecto. Dichas meditaciones se resumían en nueve principios básicos.³⁰ Tales principios dejan clara su convicción acerca de la necesidad de dar libertad al alumno en su propia formación aceptando las nuevas teorías surgidas por los movimientos artísticos que convulsionaron los años 50. El primero de estos principios hacía referencia a la necesidad de que existiera sinceridad en la elección de la tendencia estilística, que debía cimentarse en un profundo convencimiento y no en una moda, ya que esta sería la única forma de permitir posteriormente una coherente evolución de la tendencia estilística del alumno. Los otros principios hacen así mismo referencia a la necesaria coherencia constructiva de los materiales empleados, y a la ineludible componente espiritual de la obra creada que no debía abandonar valores eternos de la arquitectura tales como el ritmo, la proporción, la

³⁰

Urrutia, A. : "Arquitectura Española del siglo XX". Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1997, p. 224.

armonía etc. De igual manera había de abogar por la permanencia de las peculiaridades de pueblos y regiones frente a la universalización de la creación arquitectónica, tratando de mantener las características propias de sus lugares de procedencia. En tales notas se planteaba también la necesidad que surgía para el arquitecto de obtener una completa visión de los condicionantes funcionales y formales del proyecto. Ello debía llevar a satisfacer de manera óptima el programa a cumplir, sin caer en excesivos recursos gráficos previos que confundieran la verdadera labor constructiva. Menciona también en tales notas, la complementación que escultura y pintura suponen para la arquitectura, artes que se apoyan unas en otras, siendo necesarias todas ellas para generar obras de auténtica belleza. Establece la lógica ventaja que tiene la escultura, la cual no precisa ser utilizada, por lo que su libertad de creación es muy superior, si bien ello le resta consistencia.

Como si de mandamientos se tratara, encerró todos estos aspectos en uno sólo: la amorosa entrega a la obra, la implicación total del artista en el proceso creador para tratar de alcanzar la perfección.

Para él, el alumno, saturado de cálculos y tecnicismos, no se educaba artísticamente, no conseguía enfrentarse a la expresión sincera de sus deseos creativos. Este era el vacío fundamental a llenar, ya que de otro modo el estudiante, abrumado por modas y estilos ajenos, sería incapaz de alcanzar una personalidad propia y peculiar, problema que parece continua patente en la actualidad en la formación de los futuros arquitectos.

2.2 EL MUSEO NACIONAL DE ARQUITECTURA.

Un decreto del Ministerio de Educación del 11 de Noviembre de 1943 creaba el Museo Nacional de Arquitectura, encomendando su organización a un Patronato expresamente fundado para ello.³¹

La idea de la fundación del Museo partió de la necesidad de ubicar en mejor lugar los planos que se hallaban almacenados en el antiguo edificio de la calle de los Estudios. Los antecedentes más conocidos eran el Museo Soane, interesantísimo por estar constituido por una colección privada y el Architekturmuseum fundado por Schinkel en la Escuela Técnica de Chalottenburgo. También son mencionables, aunque no llegaron a ser propiamente museos, la colección de dibujos de Viollet Le Duc expuestos en el palacio del Trocadero y las obras reunidas por Gaudí en la Sagrada Familia de Barcelona. Esta última iniciativa, aunque mínima ya que no se trataba realmente de un museo, es el único atisbo de exposición de fotos y elementos arquitectónicos que se conoce en España y no tuvo continuación en otras ciudades o edificios. Surgió la idea de este museo durante el planteamiento del programa del nuevo edificio de la Escuela de arquitectura entre López Otero y el autor de mismo, su discípulo Pascual Bravo. Por aquel entonces, se pretendían exponer los dibujos y planos de los arquitectos pensionados en Roma que se hallaban en poder de la Escuela de Arquitectura. Era acuarelas, dibujos a pluma y pergaminos realizados a mano por Manuel Aníbal Álvarez, Amador de los Ríos e Isidro González Álvarez entre otros, pero desaparecieron durante la guerra civil, probablemente destruidos.

Tras este primer fallido intento y una vez rehabilitado el edificio de la Escuela, retomó rápidamente el tema, gracias a su posición como Director consiguiendo fundar oficialmente el Patronato del Museo.³²

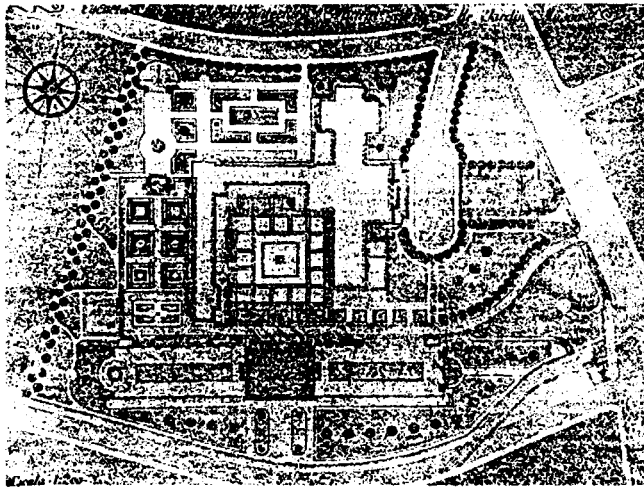
31 El Patronato estaba constituido por: el Ministro de Educación Nacional, el Director Gral. de Enseñanza Profesional, el Director Gral. de Bellas Artes, el Director Gral. de Arquitectura, el Director de la Escuela,... y los señores: Cantón, por la Academia de la Historia; Iñiguez, Ferrándiz, Torres Balbás, Bravo y López Otero, por la Real Academia de San Fernando.

32 Chueca Goitia, F.: Entrevista con Teresa Sánchez de Lerín, inédita, Madrid, Mayo de 1995: *El Museo de Arquitectura fue una de las ideas o creaciones a la que López Otero tenía más devoción...Fue una idea acariciada por D. Modesto con gran fe, pero que no le acompañó la suerte...*

Es por ello que los estatutos de fundación del Museo madrileño establecían la sede del mismo en la Escuela Superior de Arquitectura de la Ciudad Universitaria, por ésta y más razones: Una, debido a que el recién restaurado edificio contaba con capacidad suficiente para albergar las dependencias necesarias, y otra, que sus principales destinatarios debían ser los estudiantes, que aprenderían así a valorar el legado arquitectónico del pasado.

De su autoría parece ser una planta general de jardín-museo aunque no parece firmada. Dicha planta presenta un trazado muy geométrico, que recuerda ligeramente a la planta del concurso de la Exposición Universal de Madrid. Es, sin embargo, mucho más sencilla, sin curvas ni sinuosidades, compuesta por rectángulos o cuadrados que quiebran su perímetro para permitir la introducción de espacios de paseo entre los parterres y arbustos que lo configuran. Esta geometría va adecuándose a los espacios libres entre los cuerpos que componen el edificio con lo que la planta se unifica y compacta alrededor de la obra de Pascual Bravo. Se observa, sin embargo, que, frente al moderno diseño del mismo, su jardín es mucho más clásico, de marcada tendencia historicista puesto que mantiene las características propias del jardín barroco con espacios que pretenden crear amplias perspectivas rematadas en nichos y elementos esculturales o fuentes y una naturaleza rígida y estructurada. Ahora bien, la necesidad de adaptación a la forma de la parcela le obligó a dejar espacios residuales sin tratar, lo que dio lugar a una cierta descomposición de la pretendida unidad formal. Parece evidente la autoría de este plano, no sólo debido a su semejanza con el proyecto mencionado, sino a la ausencia de colaboración alguna de otro arquitecto con López Otero en el trabajo concerniente a la organización y estructura del museo. Ya en fecha anterior a dicho decreto, el 20 de Agosto de 1943, aprovechaba el arquitecto un discurso para solicitar la creación del mismo, habida cuenta de la multitud de obras de arte que se hallaban dispersas por sótanos y almacenes de Museos e Instituciones sin poder ser admiradas, y algunas en patente estado de abandono.³³

33 López Otero, M.: "Sobre la organización y primeros pasos del Museo Nacional de Arquitectura", Inédito, Madrid, Enero de 1948: *La labor consistirá, pues, en ir reuniendo objetos, custodiarlos y clasificarlos. Deberá,*



2.2 M. López Otero: Proyecto de jardín para el Museo de Arquitectura. Madrid. 1947.

Durante algunos años se dedicó a pedir la colaboración de Instituciones públicas y privadas para sacar adelante la idea, a remover la conciencia de los profesionales y amantes del arte para que con el esfuerzo común pudiera lograrse pronto la apertura del Museo.³⁴

Las condiciones a cumplir por el mismo las definió en un artículo de la Revista Nacional de Arquitectura, en el que con gran minuciosidad explicaba los objetivos del Museo: Un edificio activo en el que se organizaran, además de exposiciones, seminarios, conferencias, mesas de debate etc. sobre el Patrimonio arquitectónico y sus circunstancias.³⁵

Efectivamente, en 1947, la Escuela de Arquitectura era un edificio moderno, e incluso de excesivo tamaño para el número de alumnos de aquella época, por lo que resultaba un lugar muy adecuado para la función que él pretendía.

Se puede leer en el documento adjunto la minuciosidad con que llegó a tener prevista

por tanto, empezarse una campaña de correspondencia, dirigida a aquellas entidades y particulares que puedan ayudar a la formación del Museo.

34 López Otero, M.: "Pasado y porvenir de la enseñanza de la Arquitectura", op. cit., p. 51: *El Museo Nacional de Arquitectura alojado en los vestíbulos, galerías, salas y patios proyectados espera recibir pronto sus primeras piezas: modelos de construcción moderna, útiles y máquinas, reproducciones gráficas y fotografías de monumentos etc.*

35 López Otero, M.: Notas, Inédito, p. 2: *Un Museo de Arquitectura no debe confundirse con un Museo Arqueológico o de Reproducción, aunque hay que participar de las características de uno y otro.*

la organización del Museo, el número de empleados necesarios, las salas que debía tener y a que se había de destinar cada una, y sobre todo, el concepto de Museo que perseguía.

Las secciones de que debía constar el Museo se repartían de la siguiente forma: Historia de la arquitectura (retrospectiva de la evolución de estilos), elementos en ruinas y vías de extinción, vaciado de piezas maestras, planos originales, obras de maestros contemporáneos, trabajos de escuela, monografías sobre ciudades y monumentos, fotografías y grabados, mapas, maquetas, etc. En definitiva, se alojaría en el Museo una gran cantidad de material importante del que gran parte yacía entonces, y yace aún hoy, en ignoto paradero sin provecho de nadie. A la vez que las anteriores, planteó otras tres secciones dedicadas a la construcción, a saber: materiales, sistemas constructivos y elementos auxiliares de la construcción e instalaciones.

El concepto de museo moderno que perseguía requería tres premisas fundamentales: Primero, reunión y conocimiento de todas las obras pasadas. Segundo, estudio del progreso de la técnica y tercero, reunión de obras en peligro de extinción.

Era objetivo fundamental hacer de este Museo una organización activa, llena de vida y no simplemente una exposición de objetos de arte para ser recorrida por el interesado. Pensaba que, aunque una obra de arte es intemporal, surgen en la arquitectura constantemente conceptos nuevos, ideas nuevas, en particular en el campo de la técnica, que hay que conocer y dar a conocer tanto al estudiante como al consumidor.

La arquitectura es cambiante, como otras artes y aún más que ellas, por estar condicionada por la forma de vida del individuo. Por ello su capacidad de adecuación, debe ser enorme, como la de la música y la literatura. Por esta razón el Museo había de ir incorporando obras nuevas, estudiar la evolución de estos cambios y su incidencia en el hombre de cada época. No debía ser, en suma, únicamente un espacio estático.

Sin embargo, todo este esfuerzo organizativo fue archivado y las detalladas instrucciones que con tanto interés había realizado se quedaron en meros proyectos. El obstáculo principal para el desarrollo de la idea fue la insuficiente recepción de fondos, se contaba para ello con el previsible deseo de las instituciones y colecciones privadas de colaborar mediante donaciones. La razón fundamental por la que no llegó a buen término el

Museo de la Arquitectura fue, la indiferencia administrativa y el desinterés general en aportar material a lo que se añadió la lastimosa falta de presupuesto que hubiera permitido organizar algunas actividades que le hubieran dado notoriedad y renombre como institución cultural.

Uno de los últimos documentos escritos que se conocen en relación con el proyecto del Museo está fechado en 1948, se trata de unas notas inéditas sobre el "Plan de trabajo a realizar en el Museo de la Arquitectura durante 1949", en el cual se lamentaba de la escasa subvención obtenida, y hacía balance de las obras recibidas hasta la fecha: 23 vaciados de yeso de la Dirección General de las Bellas Artes, (entre ellos los capiteles de la Girola de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada), una maqueta de la Catedral de Valladolid, así como importantes donaciones del Museo del Prado, la Academia de Bellas Artes y el Museo Romántico, un conjunto de maquetas de antiguos palacios italianos cedidos por el Palacio Nacional etc.

La postrer referencia a los fondos del Museo data del 24 de febrero de 1954 cuando en el acto de entrega de los títulos de arquitectos y aparejadores anunció López Otero la instalación del sagrario de la Catedral de Málaga, la sacristía de la Catedral de Jaen, el arco del Mirador de Lindaraja de la Alhambra y el inmediato montaje de un modelo del Generalife. Un arco del claustro de San Juan de los Reyes de Toledo, otro del derribado palacio de Xifré se instalarían en los jardines de la E.T.S.A.M.

Se cuenta con el testimonio de D. Fernando Chueca Goitia sobre este proyecto, ya que fue nombrado Director del Museo por el propio fundador en 1949, cuando era por entonces Director de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Recuerda el Sr. Chueca Goitia la asignación de 50.000 pesetas con que contaba el Museo para su organización y para la adquisición de fondos artísticos; cantidad totalmente insuficiente para alcanzar ambos objetivos, aunque alguna cosa se logró conseguir, no sin esfuerzo.

En relación con las iniciativas tomadas para ubicar los fondos y obtener más obras de arte, rememora el arquitecto Chueca Goitia los constantes obstáculos con que tropezó hasta terminar renunciando, impotente, a desarrollar el proyecto. Dice textualmente: "Yo me tomé el tema con mucho interés también, y me puse a trabajar en el Museo, pero me

segaron las hierbas. En primer lugar con un espíritu cicatero y mezquino me quitaron la posibilidad de lograr espacio". ¿Por qué este desinterés de la Dirección y el Rectorado en un asunto que parecía y parece aún hoy tan interesante?

La razón habría de buscarse en la corriente antihistoricista que dominaba el ambiente artístico español de los años cincuenta, una vez afianzado el triunfo de la arquitectura racionalista. Es probable que ese ambiente de rechazo a los temas históricos y patrimonio fueran el origen de la desaparición de muchos edificios madrileños del S.XIX, entre los que se encontraron también los dos únicos hoteles particulares proyectados por el arquitecto, uno en la calle Pinar y otro en la calle Álvarez de Baena.

Era ello una muestra más de la predisposición a absorber tardíamente un movimiento artístico, para llevarlo al extremo. Planteó siempre la falta de capacidad de discernimiento entre lo valioso de los valores tradicionales y la necesaria renovación impuesta por las tendencias modernas, hecho que dañaba enormemente nuestra arquitectura. La desaparición de un proyecto para el alumnado y la profesión como era el Museo Nacional de Arquitectura era suficiente ejemplo.

Así, tras tres o cuatro años de vanos intentos, Chueca Goitia abandonó su objetivo de lograr una sede para el Museo. Por ello los objetos adquiridos o donados que debían formar parte de él se hallan aún hoy dispersos por la Escuela de Arquitectura esperando un lugar definitivo para su ubicación.

2.3 LA NUEVA ARQUITECTURA

La nueva arquitectura fue el título que dio López Otero a dos conferencias, en las que disertaba sobre las circunstancias que rodearon el nacimiento de la arquitectura racionalista y las posibilidades de futuro de ésta. La primera de estas conferencias fue leída durante los cursos de verano de la Universidad de Santiago de Compostela de 1955, y publicada posteriormente por la Revista Nacional de Arquitectura en enero de 1956. La segunda fue pronunciada con motivo de la inauguración de la Cátedra "Ricardo Magdalena" el 25 de abril de 1957 en la Universidad de Zaragoza.

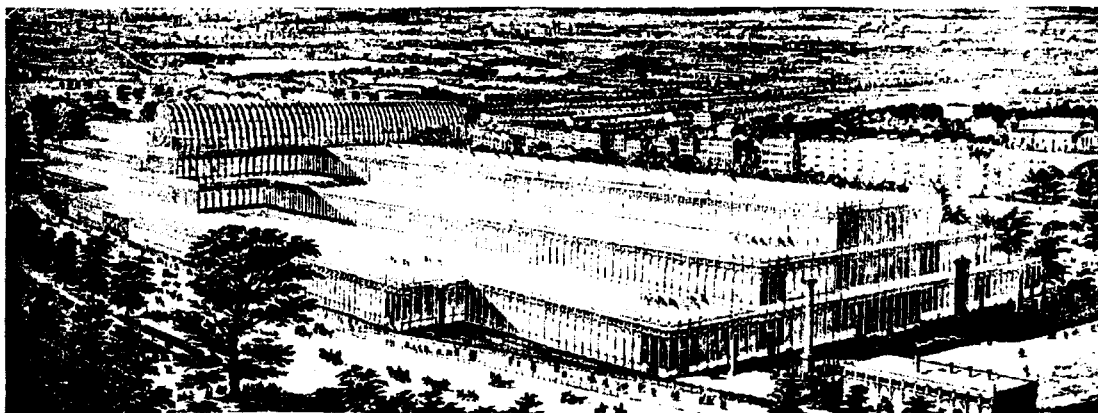
Además de estas dos publicaciones, escribió una serie de notas sobre el mismo tema, en las que se planteaba cuestiones como eran: los motivos de la difícil aceptación de estas teorías en España o el peligro de que los postulados de la nueva arquitectura, tan rotundos y estrictos a su entender, podrían suponer para el futuro de la arquitectura. Se recoge en las siguientes líneas una síntesis de estos pensamientos y de las circunstancias en que se produjeron estos cambios tan importantes para nuestro siglo, así como un análisis de su opinión al respecto.

Esta nueva arquitectura nació como consecuencia de los radicales cambios que comenzaron a producirse a partir de la segunda mitad del siglo XIX en casi todo el mundo, sobre todo en Europa y Norteamérica. Uno de los motores principales de estos cambios fue el descubrimiento del hormigón armado como material constructivo y la proliferación del empleo de las estructuras de hierro en la arquitectura.

La fabricación en cadena, producto de la revolución industrial estaba ya incorporada a las infraestructuras de los países desarrollados y terminaría por influir en el diseño arquitectónico a través de la utilización de esos materiales hasta ahora desconocidos o relegados a otros usos.

Fue en la Exposición Universal de Londres cuando el Pabellón acristalado de Paxton asombró al mundo artístico europeo por su belleza y grandiosidad, atributos que hasta entonces sólo lograban los arquitectos mediante el empleo de abundante decoración y materiales nobles y caros. Cabe señalar que la mayor experiencia en el empleo de este

material en la arquitectura provenía de Norteamérica, donde ya llevaban tiempo proyectando arquitecturas con estructura metálica, de hierro o acero.



2.3 J. Paxton: Crystal Palace. Londres. 1850-51.

Pero quizá la característica más importante que introdujo este tipo de arquitectura fue la funcionalidad.³⁶ Las enormes superficies libres que permitían tales estructuras revolucionaron totalmente las posibilidades de los espacios interiores, aspecto éste que había estado siempre muy olvidado en las composiciones arquitectónicas en las que se supeditaba constantemente la función a la forma.³⁷ La iniciativa de Paxton se vio pronto continuada en los proyectos presentados en la Exposición Universal de París de 1900 y posteriormente en la de Colonia de 1914, hechos que, unidos a la importancia alcanzada por el urbanismo durante los últimos años del siglo XIX, supondrían el empuje definitivo para el nacimiento de la nueva arquitectura.

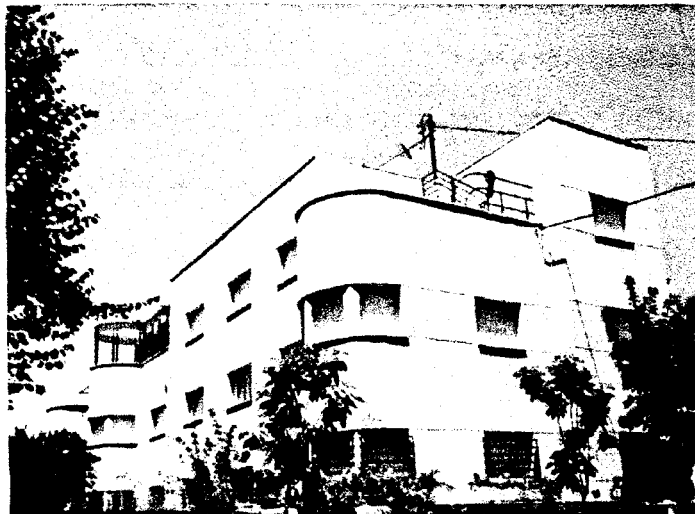
Fue a partir de entonces cuando algunos artistas europeos: pintores, escultores y también arquitectos comenzaron a capitanear movimientos de rechazo a los excesos

36 López Otero, M.: "La Nueva Arquitectura", Conferencia en la Cátedra Ricardo Magdalena, Zaragoza, Abril de 1957, p. 10: *Los principios en que se fundamenta esta nueva ideología son los siguientes: 1º La invención de formas convenientes al momento actual y recusación de los estilos históricos. 2º La voluntad de expresar la función por la forma adecuada. 3º Estímulo y perfeccionamiento de los medios técnicos, materiales y sistemas constructivos. 4º Eliminación de todo lo ilógico, inútil y postizo. 5º Posibilidades de organización para el cumplimiento de los imperativos sociales y económicos. 6º La importancia de los valores en la ordenación colectiva: osea, el urbanismo.*

37 López Otero, M.: "La Nueva Arquitectura", op. cit., p.6: *El funcionalismo racionalista llevó a una mejor comprensión del verdadero concepto de la arquitectura, con la conquista de una mayor libertad del espacio>.*

ornamentales y a la retórica historicista. Pero sería el arquitecto francés Viollet Le Duc, quien actuó como eslabón definitivo hacia la nueva arquitectura. De formación historicista, este arquitecto se dedicó a estudiar la arquitectura gótica descubriendo la funcionalidad de muchos de los elementos góticos que se habían considerado hasta entonces como meramente decorativos. Su reinterpretación de este estilo fue bautizado como neogótico y tuvo una gran aceptación en los arquitectos de finales del siglo XIX.³⁸ De esta forma España permanecería durante muchos años impasible a las nuevas teorías ya que, pese a conocerlas, nuestros arquitectos, debido a su arraigada formación historicista³⁹ no las compartirían y se mantendrían expectantes a los cambios que se operaban en Austria -con la Secesión Vienesa-, en Alemania, -con el Jugendstil y la Deutsche Werkbund-, y en Bélgica y Francia, -con el Art Nouveau-. El cambio fue muy lento, aunque ello fue factor positivo porque permitió mantener y fomentar la progresión técnica.

Tras la primera guerra mundial el desarrollo del racionalismo logró un gran empuje gracias a la necesidad de reconstrucción de la dañada Europa con viviendas funcionales y baratas



2.4 R. Bergamín: Viviendas en "El Viso".Madrid. 1933-1936.

38 López Otero, M.: "La Nueva Arquitectura", R.N.A.,169, pag.1: *En la primera mitad del s.XIX, y a consecuencia de las transformaciones que se opera en la sociedad humana, nuevas ideas de todo orden, políticas y económicas, dan lugar a programas que se plantean a los arquitectos como novedad.*

39 López Otero, M.: "La Nueva Arquitectura", Cátedra Ricardo Magdalena, p.7: *...aquellos arquitectos de entonces...vivían un ambiente densamente histórico; tenían el alma plena de tradición....*

Recibido inicialmente con cierta hostilidad debido al lógico repudio que la naturaleza humana tiende a tener a lo nuevo y desconocido, pronto comenzó el público culto a aceptar sus tesis, ya que los postulados racionalistas permitían la construcción de viviendas modulares de precios muy inferiores a los habituales y se produjo una gran mentalización social de las dificultades económicas que atravesaba Europa, llegando incluso a convencer en algunos países la llamada "estética de la máquina".⁴⁰

Sin embargo resultan ciertas sus dudas acerca del enorme peligro de universalización de la arquitectura que traía consigo el movimiento racionalista. La planta diáfana, la ventana alargada, la cubierta plana, resultaban imposiciones excesivamente tajantes para permitir una cierta libertad creadora del arquitecto, que comenzó a proyectar ajeno a condicionantes, hasta entonces tan importantes para la composición arquitectónica como la climatología, el terreno o el entorno del proyecto.

En sus notas considera difícil que el hombre se avenga fácilmente a prescindir de su personalidad convirtiendo el arte de construir en una actividad anónima, sin embargo la tendencia racionalista conducía hacia el "universalismo", el cual habría terminado por convertir la expresión arquitectónica en algo desligado de sus orígenes.⁴¹

Continúa planteando que la arquitectura debe ser siempre expresión de su tiempo y debe evolucionar con aquella adaptándose en todo momento a las modificaciones que la sociedad le va exigiendo. En la vida actual son incesantes los cambios hacia lo nuevo y diferente, por lo que el deseo de los postulados racionalistas acerca de la persistencia de sus principios, que pronto serán los de una arquitectura pretérita, no parecen convincentes a las generaciones futuras, que desearan aportar nuevas teorías y conceptos a la historia del arte. La arquitectura racionalista se fundamenta en la unidad conceptual, estableciendo la premisa de que todo ello es fruto de una única intuición creativa, en el que no intervienen los condicionantes históricos.

40 Zavala, J.: "La Arquitectura", op. cit., p. 67: *La arquitectura se apoyó exclusivamente en el funcionalismo como elemento único que había de ser tenido en cuenta.*

41 López Otero, M.: "La Nueva Arquitectura", op. cit., p. 19.

Pero la acepción de tal lenguaje es difícil ya que la arquitectura, a diferencia de otras artes, es funcional y debe cubrir unas necesidades sociales. La obra arquitectónica es además, fruto de un trabajo conjunto, no solo el resultado de la íntima labor creativa del arquitecto.

Es evidente que la arquitectura es un arte distinto a la pintura y la escultura o la literatura puesto que en ella el autor (arquitecto) no puede financiar normalmente sus propias creaciones, sino que para ello depende siempre de segundas personas. Existen además en la arquitectura unos fuertes condicionantes constructivos y técnicos que no se dan en las demás artes. El observador o espectador no sólo contempla la obra de arquitectura como haría con una pintura o una escultura, sino que pasa a ser "actor viviente", protagonista de la función para la cual el arquitecto ha desarrollado el espacio o conjunto de espacios que la componen.

El espectador debe adoptar pues una actitud estética singular frente a la arquitectura que le permita valorar debidamente el objeto arquitectónico; aunque la función se modifique con el tiempo y no sean iguales las actividades que se desarrollaron en el siglo XVII que las que precisará el siglo XXI.

Cada época, cada cultura influye en el creador de distinta forma. Esta variará y hará que ello, unido al progreso de las ciencias, provoque respuestas distintas en sus creaciones. Si la vida constituye un cambio constante hacia cosas nuevas y diferentes, nada puede explicar la persistencia de una arquitectura pretérita, de una posición meramente imitativa.⁴² Por esta razón consideró el movimiento racionalista como la reacción lógica de la sociedad de la posguerra, como una conquista necesaria de la arquitectura del siglo XX que no se mantendrá, sin embargo, frente al deseo de algunos de sus fundadores, impertérrita, sino que constituirá con el tiempo, el paso fundamental hacia futuros movimientos artísticos que permitieran la continua evolución del arte y por tanto de la arquitectura.⁴³

42 López Otero, M.: "La Nueva Arquitectura", op. cit., p. 9.

43 López Otero, M.: "La Nueva Arquitectura", op. cit., p. 1: *La arquitectura es como se sabe la expresión genuina de la vida y la cultura de su tiempo y éstas se modifican tan rápidamente que las modalidades de aquella se*

Ahora bien, ¿cómo debe desarrollarse esta nueva arquitectura? La cuestión residía en la idea de que la técnica no podía ser una solución a los problemas, ni ser una base formal, sino únicamente un instrumento que facilitase el logro de la máxima belleza durante el proceso creador. No debía olvidarse nunca que el fin de la arquitectura es la creación de un espacio definido mediante la materia, que da lugar a un volumen aparente en el que se relacionan interior y exterior, y en el que se desarrolla una función humana para la que ha sido creado. Se planteaba pues la necesidad de que el arquitecto no fuera un simple maestro en el arte de delinear, sino alguien capaz de dar belleza a las grandes masas que cumplen el fundamental servicio de habitáculo humano.

La arquitectura había de basarse en la emoción y la sensibilidad artística y a ello debían tender las arquitecturas del futuro cuya complejidad suponía insospechable. Por ello la nueva arquitectura se debía ir desligando de su rigidez conceptual, sensibilizándose, equilibrando la relación entre función, espacio, estructura y volumen. Dentro de esta línea, se alejó del racionalismo puro, duramente criticado por su exceso de tecnicismo, mientras que apoyó con firmeza y convicción los postulados de la arquitectura orgánica propuesta por el arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright. Consideraba ésta mucho más subjetiva y espontánea, espléndida adhesión a la naturaleza y al paisaje gracias a los avances de la técnica y de los materiales. Permitía, la arquitectura wrightiana una mejor comprensión del verdadero concepto de la arquitectura, puesto que lograba una mayor libertad espacial a partir de elementos con formas espaciales propias que se enlazaban integrándose en un conjunto como organismo biológico, variado y cambiante.

Resultaba interesante la diferencia de criterios entre ambos estilos pese a ser contemporáneos ya que la arquitectura propuesta y experimentada por Frank Lloyd Wright, discípulo de su admirado Sullivan, planteaba espacios y estructuras coordinadas, volúmenes compuestos como un todo irregular aunque armónico y con fuerte intención emocional. Incluso la relaciona en cierta medida con la tradicional filosofía de la arquitectura hispano-árabe que heredó España en el siglo XV por sus asimetrías, sus

ceden sin precedente en la historia de los estilos. Lo que hoy parece nueva arquitectura podrá ser en los próximos años otro capítulo de esa historia.

espacios discontinuos y compenetrados y su decoración de poco relieve.⁴⁴ Esto chocaba frontalmente con los extremismos en que se fundamentaba el funcionalismo racionalista con afirmaciones en ocasiones excesivamente rotundas como que “todo trazado que tenga por finalidad la belleza ha de ser rigurosamente proscrito de la mente del arquitecto como cosa sentimental y obstaculizante”.⁴⁵ Recibió López Otero grandes críticas por su postura en contra de tales opiniones.

Eran por tanto las teorías wrightianas las que se acercaban a su ideal, puesto que como se ha mencionado no se entendía la técnica como la única solución a los problemas estéticos, sino únicamente un instrumento que facilitase el logro de la máxima belleza durante el proceso creador.

El fin último debía ser lograr que el arquitecto no fuera un simple maestro en el arte de delinear, sino alguien capaz de dar belleza a las grandes masas que cumplen el fundamental servicio de conformar el habitáculo humano. Este fin no se había alcanzado aún y por tanto la crisis de la arquitectura permanecía abierta, el futuro se dibujaba incierto, en incesante transformación, y el arquitecto habría de prepararse con una intensa formación teórica y una completa posesión de las tecnologías específicas de su oficio, cada vez más difíciles y complejas.⁴⁶

44 López Otero, M.: "La Nueva Arquitectura", op cit., p. 8.

45 López Otero, M.: "La Nueva Arquitectura", R.N.A., 169, Madrid, Enero de 1956, p. 7.

46 López Otero, M.: "La Nueva Arquitectura", op. cit., p. 19.



2.5 F. Lloyd Wright: K. C. Rodes House. South Bend. Indiana. 1953.

2.4 EL PROCESO CREADOR

Bajo este título se pretenden analizar a continuación un conjunto de notas y reflexiones inéditas que escribió López Otero en los maduros años de su vida (aproximadamente entre 1952-1956). Se trata de sus ideas sobre el impulso creador, como él mismo lo denominaba, y sobre los mecanismos internos que creía lo dirigían en un sentido u otro en el momento de realizar una actividad creadora. En ellos llegó a algunas conclusiones interesantes que resultan fundamentales para comprender su forma de pensar en lo que se refiere a la concepción del objeto arquitectónico y las fases de diseño de un proyecto de arquitectura.

Se extraen las siguientes reflexiones: 1º La creación es una experiencia que tiene lugar en el interior de la persona, es fruto de un trabajo donde lo más intrínseco de sus conocimientos salen a la luz a expensas de sus facilidades. 2º Se conocen muchos ensayos acerca de la labor creadora de los filósofos, los pintores, los escritores pero casi nada se ha dicho sobre esta faceta en los arquitectos. 3º Las críticas siempre se basan en la obra ya realizada o proyectada.⁴⁷

Al hablar de creación debe dejarse previamente establecido que este concepto significaba, según su etimología original, sacar algo de la nada, luego lo que hace el arquitecto sería realmente inventar o descubrir. Sin embargo, resulta extraño hablar de invención de la obra artística, bien sea arquitectónica, pictórica o musical, por lo que consideraba más adecuado el reconocido sustantivo de "creación" pese a aceptar que no fuese éste su significado "sensu stricto". Planteada esta teoría, se distinguían varios actos distintos dentro de la creación arquitectónica: uno, la completa percepción de la función vital que ha de resolverse en el espacio que se busca; otro, la obtención mental de imágenes de las formas espaciales y volumétricas; un tercero, la expresión gráfica de dichas formas; y, por último, la realización, es decir, la materialización de las mismas.

47 López Otero, M.: "El hormigón armado en la creación arquitectónica", Instituto Técnico de la Construcción, Madrid, Mayo de 1952, p. 5: *Si me ofrecieran para escoger entre la verdad ya encontrada y el placer de buscarla, tomaría el segundo partido.*

Se apunta pues que, contrariamente a lo que se pudiera pensar, al resultado de este acto creativo no se llega, siempre según sus reflexiones, por "la idea feliz" que inspira en un momento dado la mente del arquitecto, sino que es el resultado de un concentrado trabajo de ordenación y síntesis, acompañado de una profunda cultura artística.⁴⁸

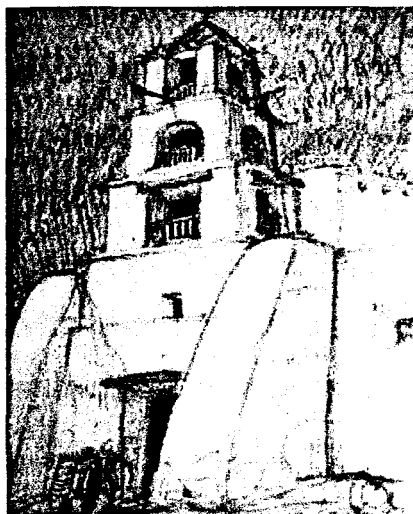
La segunda fase que hemos llamado de obtención de imágenes, depende de las experiencias y conocimientos arquitectónicos obtenidos por el individuo a lo largo de los años. Estos se van almacenando en el subconsciente y brotan posteriormente durante la fase creativa.⁴⁹ Ante un edificio ya construido, el arquitecto contempla inicialmente unas formas, un conjunto volumétrico; posteriormente, en sucesivas percepciones, lo analiza diferenciando las formas espaciales, estructurales, etc. quedando al fin todo ello registrado en su intelecto, presto a revelarse con ocasión de alguna situación creativa.

Aunque estas meditaciones puedan parecer demasiado simplistas para reflejar algo tan complejo, como la creación artística, parece aceptable pensar que ese puede ser el funcionamiento del cerebro a la hora de iniciar una fase proyectual. Inconscientemente el arquitecto acumula datos de las más diversas situaciones para después utilizarlos en el momento de realizar los primeros bocetos de un proyecto. Tal era su propia estrategia creativa, como demuestran los bocetos comentados en el capítulo VI, realizados hacia 1928 y consultados durante los años posteriores.

Considera sin embargo que, pese a tanta influencia previa, el impulso creador por el cual el arquitecto comienza a proyectar formas que irá modificando posteriormente en mayor o menor cuantía es expresión del espíritu e independiente de todos los demás condicionantes, incluso de las experiencias y los saberes citados.

48 López Otero, M.: "Félix Cardellach, arquitecto moderno", op. cit., p. 5: *¡La intuición!, ¡la inspiración!,...algunos pensarán que esto de la inspiración supone la presencia de una musa estática, a cuyo soplo van a surgir las formas estructurales.*

49 López Otero, M.: "Félix Cardellach,arquitecto moderno", op. cit., p. 4: *....muchas veces he pensado si para conocer la personalidad de un arquitecto sería suficiente examinar únicamente los medios espirituales que posee para el proceso creativo.*



2.6 M. López Otero: Boceto. Aprox. 1928.

Su propia teoría de acumulación de datos, se contradice, sin embargo, de tales opiniones. Parece más acertado pensar que siempre están presentes los conocimientos y experiencias obtenidos en situaciones vitales y que estos, de una u otra manera, participan a la hora mágica de la creación. Si no fuera así, y llevada la afirmación a sus últimas consecuencias, ni la época ni los estudios realizados tendrían influencia en la producción del artista, algo que resulta prácticamente imposible.

La intuición es la coincidencia del creador con el objeto, con su obra en lo que ésta tiene de única y por tanto de irrepetible, tal es el precepto primario en la génesis de la arquitectura.⁵⁰ Cabría preguntarse si una vez imaginadas las formas y plasmadas en el papel, la arquitectura está ya creada. La contestación es rotundamente negativa. El plano es un medio, no un fin, para establecer hasta el máximo detalle la propuesta arquitectónica del creador. Ya hemos apuntado al hablar de la enseñanza en la arquitectura su opinión sobre el exceso de celo artístico de los alumnos que les lleva en ocasiones a confundir la belleza y precisión de un buen plano o croquis con la verdadera arquitectura. Por contra la preocupación desmedida por la expresión gráfica puede en muchos casos ser perjudicial y engañosa. No puede dejar de sorprender cuando se leen estas conclusiones la actualidad

50 López Otero, M.: "La enseñanza y la formación en arquitectura", op. cit., p. 5: *Sin intuición creativa puede conseguirse una obra, solo que en ella el arquitecto no tiene nada que decir.*

de las mismas. Cincuenta años después la polémica sobre arquitectura dibujada de revista y arquitectura construida continúa. Parece que nada se hubiera avanzado en la formación del arquitecto.

En otro párrafo se plantea el arquitecto la posibilidad de que sea la técnica la que permita encontrar la forma más adecuada, la solución más bella al diseño del edificio. Hoy también surge constantemente ese debate entre los profesionales: ¿Es la arquitectura solo arte? El conflicto se sintetiza cuando dice que la resultante geométrica de un problema mecánico puede ser una bella forma arquitectónica y que quizás éste sea el secreto de la razón de ser de la nueva arquitectura. Si, por audaz que parezca lo imaginado por el arquitecto, puede construirse merced a los progresos técnicos se alcanzará la feliz fusión de lo estético y lo bello con lo constructivo.

Estudiando la evolución del proceso creador se distinguen dos tipos de arquitecto atendiendo a su manera de concebir el proyecto, el arquitecto intuitivo y el arquitecto lógico. Sería interesante analizar la preponderancia de uno u otro en las diferentes épocas de la arquitectura.⁵¹ Se verá más adelante la influencia en los distintos movimientos artísticos de estas componentes creativas. Cada época viene singularizada por unas inquietudes muy distintas: en unos casos, el ideal formal persigue los cánones de la antigüedad clásica; en otros la utilización de ornamento y decoración propio del momento en una etapa barroca o romántica; en otros se intenta manifestar la validez de los avances funcionales y técnicos. Sin embargo todas las edades parten de un afán común de creación de una obra admirable y única.

Si se mira hacia atrás, hacia los inicios de la historia, se observa que el hombre prehistórico con intuición de arquitecto rudimentario creó primero espacios geométricos a base de dólmenes, más tarde pequeñas bóvedas que se convierten con el transcurso de los siglos en dovelas. Aún después al correr de los años, surge el templo egipcio; posteriormente el griego. En todo ello se entremezclan razón e intuición que van educándose con el desarrollo de las culturas. Este es el proceso de la creación artística en

51 López Otero, M.: "La Nueva Arquitectura", op. cit., p. 4.

las distintas épocas, basado en la búsqueda incesante de nuevas posibilidades funcionales y estéticas.

Estas meditaciones fueron difundidas en alguno de sus discursos pronunciados en los últimos años de actividad profesional. Era el tema que, junto con la llegada de la nueva arquitectura y su introducción en nuestro país, más preocuparon al arquitecto. Respondía esta preocupación al cúmulo de experiencias que su vocación docente le había ido aportando. El tema será ampliamente tratado en el capítulo dedicado a sus diversas conferencias, leídas en la Escuela de Arquitectura y en otras instituciones.

CAPITULO III

EL DISCURSO COMO SINGULARIDAD

3.1. LA TEMÁTICA DISCURSIVA.

Fue López Otero un arquitecto con particular interés por la divulgación social de todo lo relacionado con la arquitectura. El número de artículos y escritos publicados o inéditos de que fue autor es bastante amplio, ya que no está constituido únicamente por aquellos a los cuales sus deberes como Director de la Escuela de Arquitectura o Académico obligaba, consistentes en su mayoría en aniversarios y seminarios, sino también por estudios y ensayos sobre diferentes temas o personajes relacionados siempre con la arquitectura.

Su dedicación publicista y oratoria nació como consecuencia de un sentido de responsabilidad profesional, que le llevó a asumir rápidamente su influyente papel como formador de las futuras generaciones de arquitectos desde la Dirección de la Escuela y, mejor aún, desde la docencia diaria como catedrático de Proyectos, lo cual le permitía estar en constante contacto con los alumnos. Esta dedicación, por su trascendencia y amplitud, a merecido un capítulo aparte en el que dejar debidamente reflejadas sus inquietudes didácticas.

Estas favorables circunstancias de audiencia le empujaron a desarrollar una abundante actividad articulista y conferenciante. Ejemplo de ello son las notas publicadas en la Revista de Arquitectura destinadas a complementar las "Noticias de los arquitectos y la arquitectura en España" escritas por Agustín Cean Bermudez. En ellas recuerda la labor de personajes como Anibal Alvarez Bouquel, Matías Laviña Blasco, Isidro Gonzalez Velazquez, Miguel Durán Salgado y la suya propia.

En esta misma publicación escribió en múltiples ocasiones, bien para recordar a personalidades y arquitectos ilustres como en el caso de Pedro Muguruza, Gregorio Marañón o Luis Moya, bien para exponer su opinión sobre aquellos problemas que debían exigir la atención de los arquitectos. Particularmente interesantes resultan sus personales

opiniones acerca de anteriores épocas de la arquitectura española, lo que ha permitido establecer un criterio sobre su visión de ésta en la historia. En otras ocasiones manifestó en sus artículos su opinión sobre relevantes arquitectos extranjeros como Schinkel, Le Corbusier, LLOYD Wright etc.

Realizó también una aportación historiográfica con el análisis de diversas obras de arquitectura antigua o clásica, como los titulados "El faro de Alejandría", "La conclusión de la Catedral de Valladolid" o "La arquitectura en la época de Carlos V" que se desarrollan a continuación. Estos escritos estaban ligados la mayoría de las veces a su condición de miembro de las Academias de Bellas Artes y de la Historia. Amplia fue igualmente su labor de investigación del patrimonio histórico artístico para impedir su destrucción y abandono mediante su declaración monumental o la conveniencia restauradora del mismo.

Su figura se hizo así imprescindible en todo acto cultural entre los años 40 y 60, perteneciendo simultáneamente a diversas instituciones y llegando a alcanzar en 1956 la dirección de la Real Academia de Bellas Artes. Era el primer arquitecto que accedía a este puesto tras dos siglos de existencia de la institución, lo cual permite establecer idea de la importancia que ya había alcanzado su figura en la cultura española de mitad del siglo XX. De toda esta actividad intelectual se han extraído los artículos y reflexiones que se han considerado más expositivas de sus opiniones y reflexiones.

3.2. DISCURSOS Y ARTÍCULOS DE SU VIDA ACADÉMICA

3.2.1. Preámbulo.

El primer discurso que se conoce de López Otero es el dedicado a estudiar la huella dejada por la arquitectura española en los Estados Unidos, el cual redactó bajo el título de "Una influencia española en la Arquitectura norteamericana" y leyó con motivo de su ingreso en 1926 en la Real Academia de Bellas Artes. Tras él fueron surgiendo aquellos dedicados a contestar los discursos de ingreso en esta misma Academia de compañeros como César Cort, Antonio Flórez, José Yáñez o Luis Gutierrez Soto y también los destinados a recordar a los miembros desaparecidos como Menéndez Pelayo, Lampérez, etc. En ellos iría dejando su opinión sobre temas como el desarrollo urbanístico, las novedades arquitectónicas, la restauración monumental y demás asuntos de reflexión, propios de su inquietud intelectual por la arquitectura.

Su temprano ingreso en tan insigne institución le permitió conocer a la mayor parte de los intelectuales españoles de este siglo, ya que coincidió con personajes como Mariano Benlliure, Manuel Gomez Moreno, Moreno Torroba, Eugenio D'ors, el Duque de Alba, el Conde de Casal y el Conde de Romanones, entre otros.

Como miembro de la Real Academia de la Historia, en la que coincidió con Luis Bellido y Leopoldo Torres Balbás entre otros su principal actividad fue la redacción de informes y estudios de diversos edificios y lugares de interés artístico. Tal fue el caso de la Iglesia de la Pasión de Valladolid, el Convento de San Telmo o el Monte Urgull de San Sebastián, y sobre ello versó su discurso de ingreso el 3 de enero de 1932 bajo el título de "La técnica moderna en la conservación de monumentos".

3.2.2. Una influencia española en la Arquitectura norteamericana.

La vacante que dejara a su muerte D. Ricardo Velázquez Bosco en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sería la ocasión utilizada por los académicos Mélida,

Benlliure y Moya para presentar como candidato a la misma a D. Modesto López Otero. Obtuvo éste un total de diecinueve votos frente a los cinco obtenidos por G^a Guereta y los tres obtenidos por Anasagasti, también candidatos al sillón vacante. Otros dos aspirantes, los señores Amós Salvador y Jesús Carrasco no obtuvieron ninguno en la votación realizada el 12 de noviembre de 1923.⁵²

Sin embargo hasta el 9 de Mayo de 1926 no ingresó el aspirante formalmente en la Academia, siendo presentado por D. Elías Tormo. Su discurso versó sobre el llamado "estilo misiones", en el cual exponía lo realizado en materia cultural por los colonizadores españoles en Ultramar, y denunciaba la indiferencia de nuestros intelectuales nacionales ante la huella que dejó el arte español en América. Recordaba los modestos y difíciles comienzos de la labor constructiva por la falta de materiales adecuados y mano de obra cualificada, así como su posterior desarrollo formal y funcional.

Su interés por este estilo se debía a la condición de legado hispano de esta arquitectura, de ejemplo excepcional de la huella dejada por la cultura española en la cultura indígena americana. Su importancia para el futuro desarrollo de un estilo autóctono de estas regiones no era valorado en nuestro país, pero él lo consideró fundamental.

Constituían estas misiones un elemento unitario, que alojaba las diversas funciones que en ella habían de desarrollarse, distinguía entre ellas dos tipos: uno, de masas cerradas, carentes de molduración u ornato debido a su carácter defensivo; y otras, ya consolidadas, de composición más serena y acogedora.

Estas últimas estaban abiertas a la naturaleza circundante, y facilitaban la actividad agrícola y ganadera de sus habitantes, por lo que fue larga su permanencia.

Las primeras edificaciones misionales pertenecen a principios del siglo XVI y se extienden durante los dos siglos de la historia colonial. Sus esquemas funcionales parecen estar basados en el cortijo andaluz, sin embargo su verdadero origen se debe buscar en los conventos coloniales construidos por los frailes franciscanos, los cuales unieron a su

52 La composición de la Academia por aquella época era la siguiente: Duque de Alba ; Altolaquirre, Mérida Alinari, Marqués de Lema, Puyol, Gomez Moreno, Marqués de S. Juan Piedras Albas, Tormo, Ibarra, Castañeda, Asín Palacios, Alemany, Sánchez Alboroz, Merino, Marqués de Selva Alegre, Prieto, Zarco y Gonzalez Palencia.

austeridad, la lógica tosquedad de una ejecución poco cualificada, lo cual no impidió que lograran alcanzar una pureza formal propia. No lo consideró por ello un nuevo estilo, sino una solución rústica a partir de las trazas arquitectónicas de las construcciones del sur de España.

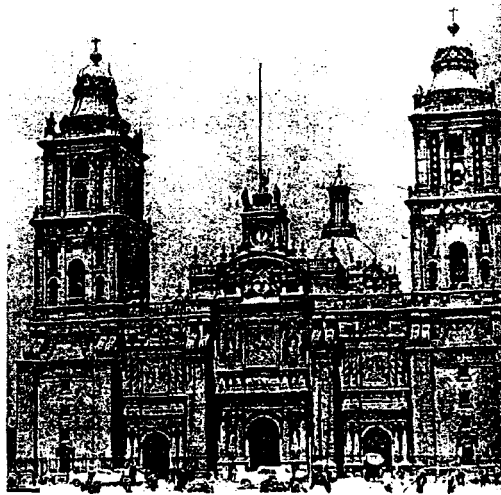
Sin llegar pues, a constituir un nuevo estilo, la arquitectura de estas edificaciones misionales tuvo una enorme influencia en la arquitectura colonial de los siguientes años, siendo la base de las "farmhouses" que construirían posteriormente los americanos sajones en las plantaciones de los estados sureños, aunque esta vez de madera. Fue inspiración igualmente para edificios totalmente ajenos a su tradición, como iglesias de otras religiones, estaciones de ferrocarril e incluso cementerios, como los proyectados por Helder, cientos de años después. Aunque llegado este punto se debe establecer una clara distinción entre este "estilo misional" y el llamado "hispanovirreinal", según su propia denominación.

Este último fue el que definió la construcción de los grandes templos cristianos erigidos por y para la evangelización del pueblo indígena, como fueron las Catedrales de México, Santo Domingo o San Juan de Puerto Rico, así como los grandes palacios de Puebla y California

En ellos la aportación india se redujo a la mano de obra y a la habilidad artesanal de algunos de sus trabajadores, convirtiéndose en una adaptación formal a la estética americana de las grandes formas barrocas y neoplatrescas peninsulares.

Los elementos decorativos adquirieron una gran importancia, pero se perdió el rigor formal en su utilización debido a la ignorancia de los arquitectos que componían suntuosas portadas tomando indistintamente elementos de uno u otro estilo.

A pesar de su carácter ecléctico, estas manifestaciones artísticas deberían ser de gran interés para los españoles, pues fue la forma de establecer con firmeza unas raíces hispanas, que tuvieron una amplia propagación y pervivencia en el nuevo continente.



3.1 Catedral de México. México D.F. S.XVI-XVII y XVIII.

Fueron obras que surgieron de la libre interpretación de los estilos autóctonos de cada región de América, a los que deseaba una posibilidad de desarrollo y perfeccionamiento en las futuras décadas hasta alcanzar una consolidación como estilos propios de los diferentes países. Cada una de las antiguas colonias españolas supo aportar sus peculiaridades a estas arquitecturas.

Es interesante ver como, pese a la enorme importancia que adquirió el Movimiento Moderno en Norteamérica, la arquitectura de estilo misional ha permanecido prácticamente invariable hasta nuestros días y ha seguido siendo fuente de inspiración de muchos arquitectos.

3.2.3. El II Centenario de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando.

En los comienzos de los años 50 se establecen por fin con firmeza en España las teorías de la arquitectura racionalista. Ya se ha comentado como llegaron éstos a nuestro país, a través de revistas y propagandas diversas, los proyectos de Le Corbusier, Mies van der Rohe, etc. causaron gran admiración por sus modernísimas composiciones. Se impregnó entonces nuestro país de esta corriente racionalista llegando a alcanzar incluso

un punto de adscripción excesivo, a partir del cual prácticamente todo lo que suponía una defensa de lo clásico era criticado y considerado obsoleto.

Esta sería la razón fundamental de las fuertes críticas de que fue objeto la Academia de Bellas Artes de San Fernando durante aquel período. Fue acusada con insistencia de retrógrada, de despreciar las doctrinas renovadoras que habrían de infundir a nuestro arte el empuje necesario para situarse al mismo nivel del resto de los países avanzados, algo tan anhelado durante los años 50. Superada la época de la posguerra, todos los artistas y asociaciones progresistas deseaban adscribirse sin paliativos a la modernidad europea, y consideraban la actitud de la Academia un gran obstáculo para sus objetivos por mantener una postura excesivamente moderada y en algunas ocasiones incluso contraria al racionalismo.

Ciertamente, hacia 1950 la Academia se hallaba compuesta esencialmente por personas de formación clásica y tenía además, de acuerdo con sus propios estatutos fundacionales, la obligación de preservar nuestra cultura, sin hacer concesiones que pudieran ser calificadas con el tiempo de frívolas y oportunistas.

Tal polémica fue la causa por la utilizaría la lectura de su discurso de conmemoración del segundo centenario de la Academia para defensa de esta institución ante las insistentes críticas de que estaba siendo objeto. Argumentó en tal discurso que la época de fundación de la Academia estaba presidida por la tendencia neoclásica, trabajaban los académicos de aquella generación bajo las premisas de este estilo sin plantearse su modernidad o antigüedad. Más tarde, cuando surgió la corriente helenística, la Academia se sensibilizaría con los nuevos románticos, y apoyaría incluso en muchos casos los estudios sobre el arte heleno. De esta misma manera la Academia debía ser en 1950, capaz también de aceptar y aplaudir la belleza de la nueva arquitectura, siempre y cuando ésta persiguiera unos objetivos de calidad y perdurabilidad y no la mera implantación de una moda efímera.⁵³

La labor de la Academia, en el aspecto intelectual, fue defendida por el arquitecto con

53 López Otero, M.: "El segundo centenario de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando", R.N.A., 132, Madrid, Diciembre de 1952, p. 15: *Analizando fríamente se podrían encontrar muchas analogías esenciales entre el resultante de la preceptiva de los órdenes clásicos y esta otra provisional gramática de las escuelas modernas.*

realismo. No alcanzó su defensa, sin embargo al funcionamiento administrativo de la misma, quizás más criticable por anticuado. Recordaría, sin embargo, que la arquitectura, como carrera profesional y sobre todo como arte, hubiera caído en la confusión y en la desmembración si no hubiera contado con la intervención de la Real Academia, cuya fundación fue estratégica para la salvaguarda de las artes españolas.

Clara muestra de su modernidad era precisamente su apoyo a la independencia de la enseñanza manifestada mediante la creación de la Escuela de Arquitectura. Es de ella de donde surgieron voces como la del académico Caveda: “¿Por qué el arquitecto actual, ceñido sólo a imitar los monumentos de otras edades,no será también inventor....?”.

La actitud de la Academia, siempre cautelosa, esperó hasta al reconocimiento social del movimiento moderno para incorporarlo a la institución. Las artes se hallaban en crisis y no debían en su opinión, enrolarse en la defensa de tendencias no consolidadas, aunque sí mantenerse siempre viva y expectante, dispuesta al apoyo de toda tendencia que aportara a las Bellas Artes nuevas posibilidades formales.

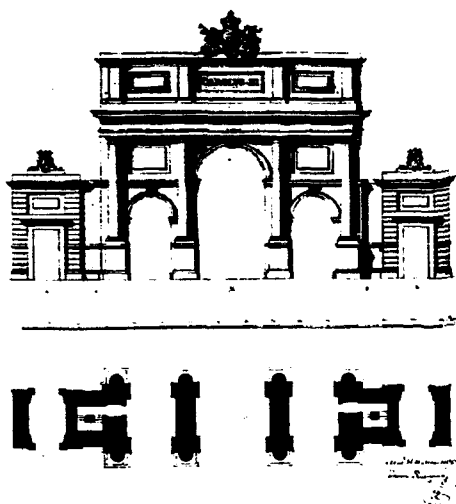
3.2.4 Los Académicos Arquitectos en los tiempos de Goya.

Con motivo del centenario del genial Francisco de Goya y Lucientes leyó López Otero en su calidad de Director de la Real Academia de Bellas Artes, un discurso el 11 de mayo de 1946, en el que analizaba las circunstancias artísticas y sociales que precedieron al gran pintor. Se expone en él como llegó a España la arquitectura barroca europea cargada de ornato sin unas concretas reglas de composición por lo que resultaba caprichosa y un tanto confusa, debido principalmente al olvido de los importantes principios vitrubianos, que tanto habían aportado de la calidad artística del renacimiento. Los arquitectos españoles conscientes de la necesidad de recuperarlos comenzaron a realizar estudios al respecto, destacando entre ellos el "Compendio de Vitrubio" de José Castañeda en 1764. Posteriormente el titulado "Papeles críticos" de Diego Villanueva, sobrino del famosísimo arquitecto, y también los publicados por José Hermosilla y el Padre Riego entre 1765 y

1768 denominados "Vitrubio" y "Elementos de toda la arquitectura civil" respectivamente.

Estos artistas fueron principalmente teóricos, más dedicados a la literatura que a la composición arquitectónica, e infundieron su inquietud a otros profesionales, a aquellos que desde su actividad como maestros de obras terminarían por romper totalmente con las formas barrocas para basarse estrictamente en los cánones clásicos, entre los que es obligado destacar a Sabatini, Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva.

Analizados someramente todos ellos le sorprende la sensibilidad y fantasía de Ventura Rodríguez, la lucha que mantuvo este arquitecto por permanecer fiel, sin lograrlo, a las rigurosas y disciplinadas reglas clásicas, la constante contradicción que se halla presente en casi todas sus obras. Hubo en Ventura Rodríguez un permanente conflicto entre el dogma de la nueva doctrina y su personal impulso creador, considerando que esta lucha interna entre el rigor del clasicismo aprehendido y el impulso creador impidió a tan gran maestro alcanzar en sus composiciones el grado de perfección de Juan de Villanueva.



3.2 Ventura Rodríguez: Proyecto para la puerta de Alcalá. Madrid. 1769.

La enorme influencia que había recibido este arquitecto del gran renacentista que fue Juan de Herrera fue la causa de su obsesión en la búsqueda de la perfección. Una perfección pura, sin fisuras y absolutamente positiva en el aspecto creativo. Apoyado por su formación académica, Villanueva acabó logrando el equilibrio entre la austeridad purista y el eclecticismo de su época y alcanzó la máxima calidad compositiva del neoclasicismo

permaneciendo sus obras como paradigma de la belleza que puede llegar a alcanzarse a partir de la interpretación de los órdenes clásicos.

Sobre los demás arquitectos que compartieron su labor académica con Francisco de Goya, recuerda a Miguel Fernández, Manuel Machuca, Ramón Durán, Ignacio Haan, etc., destacando de ellos su afán investigador compartido con su actividad propiamente arquitectónica, algo que entonces consideraba esencial en cualquier buen profesional.

Comenzaron durante estos últimos años del siglo XVIII a divulgarse los primeros textos de viajeros a países de Oriente, Egipto o Grecia que constituirían la inspiración para el romanticismo y el eclecticismo del siglo XIX. La máxima representación de nuestra arquitectura corría, en aquellos primeros años del siglo, a cargo de Silvestre Pérez, arquitecto de formación clásica aunque ya distante de la pureza de su maestro Villanueva. Fue gran amigo de Goya y sin embargo no aparece en retrato alguno de éste como otros arquitectos bastante menos desconocidos como Juan A. Ciervo, Tiburcio Pérez Cuervo, Custodio Moreno y Valdés Inclán, estos dos últimos integrados ya en la corriente isabelina.

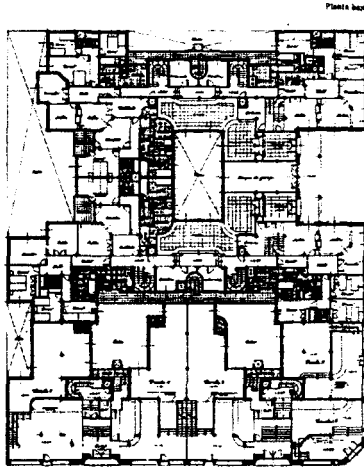
El período neoclásico español, concluye, sin ser brillante, mantuvo una calidad digna gracias sobre todo al magnífico legado de Villanueva y a la labor de Ventura Rodríguez, los cuales determinaron toda una época de la arquitectura española.

3.2.5 Otros Discursos en La Real Academia de Bellas Artes.

La primera ocasión en que López Otero contestó un discurso académico fue en la recepción como tal de D. Antonio Flórez y Urdapilleta el 13 de marzo de 1932. En esta conferencia hizo una de sus primeras disertaciones sobre la Nueva Arquitectura, algo que, como se ha visto, repitió en alguna otra ocasión. También en el discurso de contestación al ingreso de D. Luis Gutiérrez Soto, antiguo alumno suyo de la Escuela de Arquitectura de Madrid, que ingresó en la Academia el 15 de mayo de 1960, se referiría con insistencia a los nuevos preceptos arquitectónicos, aprovechando el tema del discurso planteado por éste que se titulaba precisamente: "Breves consideraciones sobre la nueva arquitectura".

Su admiración por su discípulo Gutiérrez Soto comenzó muy pronto, ya como alumno

en la Universidad exaltó en diversas ocasiones su grandísima vocación, la cual se traducí­a en infatigable y agotador ritmo de trabajo durante muchos años



3.3 L.Gutiérrez Soto:Edificio de viviendas en c/Juan Bravo,13. Madrid. 1946.

No había en este arquitecto esa supuesta inmediatez que muchos contemporáneos criticaban, sino que su propio afán de superación era la demostración de un inagotable interés por lograr la perfección.

La diversidad estilística de la obra de Soto no fue nunca fruto de una actitud ideológica versátil y cambiante sino de un enorme poder de adaptación, siendo su meta lograr en cada proyecto algo expresivo de la vida contemporánea.

Hoy, ya lejos de las rivalidades de sus contemporáneos se reconoce la lección que este arquitecto aportó al entorno urbano madrileño. El aspecto de uniformidad, de espacio urbano homogéneo de muchas calles de Madrid que deben su inalterabilidad y actualidad a la enorme capacidad de Gutiérrez Soto para entender la vivienda colectiva y darle la importancia que otros despreciaron.

Como era tradición, glosó en otros discursos, el académico presentador de las nobles virtudes artísticas de los nuevos miembros a ingresar. Se encuentra de esta manera la opinión, siempre colmada de alabanzas -como requería el caso- de López Otero sobre sus compañeros y discípulos, y sobre el acierto de los temas tratados por estos en sus discursos: el crecimiento de las ciudades y la función fundamental del arquitecto urbanista,

en la recepción de César Cort el 20 de Junio de 1940, con un análisis sobre "La morfología de las grandes urbes", o el titulado "La Arquitectura Navarra", de su inseparable compañero de estudios José de Yáñez Larrosa, en la sesión de ingreso de éste el 17 de abril de 1944. También alcanzó a tratar una cuestión tan controvertida como la relación del artista con el crítico, en la recepción de Diego Angulo el 30 de noviembre de 1958 o en el discurso leído en memoria de Menéndez Pelayo el 28 de enero de 1956.⁵⁴

Se ha de destacar también, por la emoción que produjo al maestro, su contestación el 25 de mayo de 1959, al discurso de Pascual Bravo, su gran ayudante y sucesor. En él reiteró sus teorías sobre la enseñanza de la Arquitectura tantas veces aludidas y el oportuno título del discurso del nuevo académico: "Sobre la enseñanza de Arquitectura".

En relación con los distintos discursos que como académico leyó es de destacar que, pese al largo tiempo transcurrido entre los anteriormente mencionados, uno leído en 1932 y el otro en 1960, sus teorías se mantuvieron prácticamente inalterable. Sus ideas acerca de la necesidad de defender el carácter artístico de la profesión, la importancia de mantener la sensibilidad y la emotividad propias de la creación arquitectónica, y la necesaria adecuación de los proyectos urbanísticos a la época e ideología que la sociedad en su evolución precisa, fueron las constantes de su temática discursiva.

Nunca aceptaría opiniones como las de Theo Van Doesburg proclamando la necesidad de suprimir la palabra "arte" en la concepción del proyecto arquitectónico. La arquitectura, ante todo, ha de ser social, cambiante y expresiva de la vida contemporánea con la que se halla comprometida; y eso es arte.

3.2.6 Un arquitecto en la Academia de la Historia.

Cuando fue propuesto para ocupar la vacante de D. Ricardo Beltrán y Rózpide en 1929, era ya este arquitecto director de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid,

54 Este discurso se ha obtenido de un borrador original, carece de título y no consta su publicación.

presidente de la Sociedad Central de Arquitectos e inspector de Monumentos Nacionales. Presentado por los académicos Sres. Ureña, Ballesteros y Duque de T'serches de Tilli, fue elegido en la sesión del 27 de diciembre de 1929, aunque no realizó su ingreso oficial hasta el 3 de enero de 1932, debido probablemente al intenso trabajo que hubo de desarrollar durante esos años como director del proyecto de la Ciudad Universitaria, lo cual se estudia más adelante. Su elección como académico de la Historia causó en López Otero una gran sorpresa ya que nunca esperó formar parte de tan importante Institución como él mismo confesaría al ser presentada su candidatura, aceptó con orgullo tan alta distinción y trabajó siempre con gran interés en todo lo que la Academia solicitó de él, en particular informes y análisis de diversas obras de arte, sobre todo, lógicamente, las referentes a monumentos y edificios históricos.

Siempre consideró su calidad de miembro de esta Academia como la ocasión para auxiliar desde su condición de técnico, en las materias propias de un arquitecto, en el estudio de edificios o conjuntos históricos de la misma. Versó su discurso de ingreso en "La técnica moderna en la conservación de monumentos", tema al que concedió gran importancia como académico y que reiteraba en la mayoría de sus informes y en los discursos de contestación al ingreso de otros compañeros nombrados posteriormente, académicos como César Cort, José Yáñez Larrosa y Pedro Muguruza, entre otros.

En su discurso definía el arquitecto los monumentos como ricos documentos históricos capaces de reflejar las aspiraciones, el progreso y la decadencia de los pueblos. Su grandeza y belleza artística, su conservación y salvaguardia han sido y son tema inagotable para intelectuales y estudiosos de casi todas las épocas. Analizaba en dicho artículo las tendencias existentes acerca de la recuperación del patrimonio histórico y demás edificios antiguos, así como la diversidad de opiniones existentes al respecto.

Era el grado de intervención que se debía alcanzar en las rehabilitaciones de los edificios antiguos una inquietud grande y discutida entre sus contemporáneos, tal tema conserva aún estos días su gran actualidad. El nivel de intervención en la rehabilitación dependía ante todo, del grado de destrucción del edificio y debía ser en cualquier caso puesto de manifiesto exteriormente, no ocultado con miméticas imitaciones de lo existente

que impidieran la distinción entre lo rehabilitado y lo original.

Si la destrucción fuese sólo parcial, preconizaba una consolidación de la parte dañada o destruida. Si se encontrase destruido el edificio en su conjunto carente incluso de algunas partes importantes, se habría de proceder a recuperar su forma primitiva completando las ausencias, técnica denominada "anastylosis". Este último sistema requiere del autor un conocimiento en profundidad no solo del estilo y la época a que dicho monumento pertenece, sino de su historial constructivo y su patología.

El tema de la rehabilitación que más le preocupaba por la gran importancia que implicaba, era la salvación del monumento frente a la ruina. Las posibilidades de rehabilitación por fortuna se iban incrementando cada día gracias a la aparición de modernas técnicas de reconstrucción como eran, en aquella época, los sistemas de inyección de materias consolidantes y conglomerantes o la magnífica y novedosa adaptabilidad del hormigón armado a cualquier forma que sumada a su capacidad de trabajo permitía liberar de esfuerzos a elementos sustentantes ya deteriorados como pilares, bóvedas, dinteles, etc. En su discurso de ingreso realizó para conocimiento de sus compañeros académicos un ligero repaso de los distintos métodos de rehabilitación de monumentos que se empleaban en esos años, sobre todo de aquellos que se hallaban en la vanguardia tecnológica del momento. Los avances en las técnicas de restauración eran para él casi tan necesarios como la concienciación de la necesidad de llevar esta a cabo.

Proponía como método de trabajo, el mismo que es recomendado por muchos expertos en la actualidad, el que partía de un análisis exhaustivo del edificio y las circunstancias de su deterioro mediante la utilización de las más avanzadas técnicas de diagnóstico para pasar a una segunda fase de redacción del proyecto de rehabilitación que estableciera el orden a seguir para, en un último estadio, acometer las obras con todas las precauciones y en cuantas fases se consideraron necesarias. Fueron estas teorías las que mantuvo siempre en todo planteamiento restaurador. Ello se refleja claramente tanto en los voluminosos informes que redactó sobre distintos monumentos españoles como fueron el de Puente Pedriña, Monte Urgull, Arco de Santa Ana en Durango, Biblioteca de Jerez, Ciudad de Sevilla, etc.; como en los casos en que dedicó sus estudios a plantear las

urgentes necesidades de restauración de monumentos en mal estado como el Coro del Pilar de Zaragoza, la Catedral de Seo de Urgel o las Murallas de Madrid.

3.3 ARTICULOS Y CONFERENCIAS

3.3.1 Análisis del relato de Ibn al Sayj.

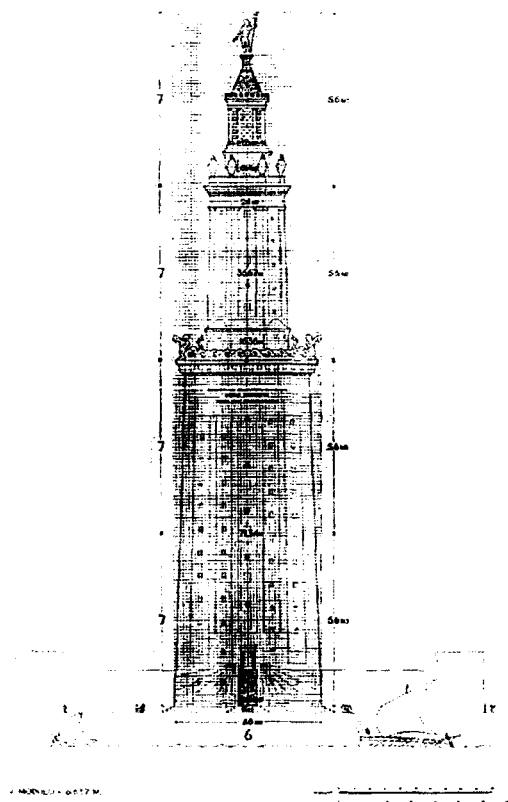
En julio de 1933 el Boletín de la Real Academia de Bellas Artes publicó un artículo firmado por Modesto López Otero que versaba, en contra de lo habitual, acerca de un monumento extranjero y además perteneciente a la antigüedad. Había sido redactado como prólogo a la traducción de un libro realizada por su amigo D. Miguel de Asín.

Se trataba de un relato de Ibn al Sayj sobre aquella maravilla del mundo antiguo tan pronto desaparecida: el Faro de Alejandría. Este Faro, construido por el griego asiático Sostratus por orden de Ptolomeo II; se elevaba a 120 metros de altura y constaba de cuatro cuerpos en disminución. La linterna de remate se desplomó en el año 700 d.C. y, restaurada por Ibn Tulum dos siglos después, sufrió las consecuencias de un fuerte terremoto hacia el año 1100, destruyéndose definitivamente en 1307 debido a un segundo movimiento de tierra. El artículo, que comenzó siendo un compromiso de amistad, fue ampliado notablemente después debido al enorme atractivo que despertaron en él los documentos consultados al respecto. Empujado por la curiosidad, analizó las posibles similitudes de la descripción del Faro contenida en el relato con los estudios de Hermann Thiersch, basándose en las láminas de este último y en ciertas teorías románticas acerca del emplazamiento y las dimensiones de la base del Faro, dedujo el cerramiento dentro del cual se situaba, al parecer descentrada, la base de éste.

El Faro se hallaba constituido por tres cuerpos principales y un cuarto menor, de diferente sección cada uno: el primero cuadrado, el segundo octogonal y el tercero y cuarto circulares, recorridos todos ellos por una escalera interior. Aún discrepando con ello de Thiersch y de Ibn al Sayj, aventuró una nueva versión de las dimensiones del monumento a partir de las leyes de la geometría.

Encontró una repetida utilización de los números 6 y 7 en la composición geométrica del Faro, lo que resultaba, a su modo de ver interesantísimo por ser ésta la relación entre la base y la altura del triángulo equilátero. De igual forma resultaban interesantes las

repetidas sucesiones de los módulos utilizados.



3.4 López Otero, M.: Posible aspecto del Faro de Alejandria. Revista Al-Andalus. Madrid-Granada. 1933.

Otras relaciones geométricas halladas por él fueron la situación estratégica de puntos fundamentales de la composición como los vértices de estos triángulos que evidenciaban, a su entender, un rigor formal muy avanzado. Dedujo de este pequeño análisis, el gran desarrollo que había de existir de la base proyectiva de aquella arquitectura. Y, aunque su propuesta ornamental del faro fue puramente intuitiva, ya que se carecía totalmente de datos sobre ésta, el gran parecido de sus conclusiones con lo reflejado en recientes artículos publicados a raíz de la aparición bajo el mar de unas piezas arqueológicas en la zona donde presumiblemente se derrumbó el Faro (Diario "ABC", 18 de Diciembre de 1994) reafirman la gran aproximación de sus conjeturas a la posible realidad, y el acierto de la hipótesis trigonométrica empleada. Las piezas halladas en esta investigación arqueológica podrían pertenecer a la decoración del Faro, hasta ahora desconocida debido a la ausencia de descripciones al respecto.

Según se describe en este artículo, la pieza principal hallada era una estructura muy decorada, con cuatro estatuas y unos enormes pilares de once metros de altura sobre una plataforma de tres metros, además de una estatua de la diosa Isis, dos grupos de esfinges y un fragmento de piedra con inscripciones romanas. Estas piezas permiten empezar a descifrar la que pudo haber sido auténtica imagen de tan legendaria obra de arte como fue el Faro de Alejandría.

Éste breve prólogo confirma su interés por el arte en las más diversas manifestaciones, como exponía siempre que tenía ocasión. En desarrollo de una personal teoría acerca de la posible forma real del Faro y la profundidad y el detalle de su exposición son una muestra de su permanente atención a la investigación de todo aquello concerniente con la arquitectura.

3.3.2 Schinkel y la arquitectura romántica.

Con motivo del centenario de este famoso arquitecto neoclásico fue requerido López Otero para escribir un breve artículo de recuerdo habida cuenta de su pública admiración por él. El contenido del mismo permite un acercamiento a su actitud y opinión ante este difícil período de la arquitectura europea a través de un arquitecto de la categoría histórica de Schinkel.

Fueron estos años del neoclasicismo schinkeliano los que heredó su generación, que se encontró a principios del siglo XX, con una arquitectura cargada de las reminiscencias historicistas y academicistas promulgadas por estos.

El inicio del período neoclásico supuso el fin del estudio de la arquitectura gótica del romanticismo del siglo XIX para la mayoría de los arquitectos de la época. Para él, sin embargo, no existió realmente un estilo romántico como tal sino un afán generalizado de reproducción y adaptación de las leyes artísticas de la antigua Grecia por parte de los arquitectos inmersos en la sociedad romántica que desembocó en un gran interés por la reproducción de la arquitectura clásica buscando la máxima fidelidad. Estas prácticas

alcanzaron su plenitud durante el romanticismo acusando en algunos casos exageraciones que hacían perder el equilibrio estilístico quedando en meras copias o elucubraciones superfluas. Como reacción lógica a esta desmesura, algunos arquitectos de principios del siglo XVIII retornaron al análisis de los órdenes y las proporciones clásicos, buscando en ellos un rigor compositivo que pusiera freno a tanto exceso. Comenzó entonces a destacar la figura de Karl Friedrich Schinkel, arquitecto alemán que supo, en sus propias palabras, cargar sus proyectos de armonía y equilibrio formal. Schinkel demostraba constantemente sus diferencias de los simples copistas con una maestría que derrochaba imaginación y rigor histórico y pese a sus particulares interpretaciones de los elementos clásicos lograba siempre magníficos resultados.

Se recuerda como ejemplo en este artículo, su compleja propuesta de construcción de un Palacio para el Rey Ottón de Grecia en la misma Acrópolis, ya que fue sin duda un compromiso difícil de superar incluso por el más hábil y, sin embargo solventado con destreza por el arquitecto alemán.⁵⁵

Además de unas grandes dotes de dibujante, tan importantes para la veraz transcripción de los motivos clásicos, poseyó Schinkel una gran capacidad de adaptación a las características propias de los diversos estilos que se dieron en su época. Un ligero repaso de su obra permite observar una profunda base neohelenística y neogriega como ocurre en el Pabellón Charlottenhof y en la Iglesia de San Nicolás, ambos construidos en Postdam hacia 1826, así como un marcado neogoticismo en la Capilla funeraria de la Reina Maria Luisa de 1810.

Fue precisamente esta convivencia de estilos la que luego haría derivar a la arquitectura hacia el tan tratado y discutido "eclecticismo" del pasado siglo. La inexistencia de un ideal de arquitectura nacional y la esterilidad creativa de la época fueron la causa del auge de esa interpretación de estilos que fue el eclecticismo. Sin embargo no ocurrió igual con los arquitectos alemanes que, libres de todo imperativo histórico, crearon un estilo

55 López Otero, M.: "Schinkel", *R.N.A.*, 7, Madrid, Diciembre de 1941, p. 6: *Con magistral armonía de ejes y purismo ático, proyectó palacio y dependencias en una sola planta, procurando dejar el dominio del conjunto a los viejos templos...*

basado en el equilibrio, la armonía y la belleza de la composición que se cargaba de fuerza, orden y sobriedad para enlazar con los ideales artísticos de este gran artista que fue Schinkel.



3.5 K.F. Schinkel: Pabellón Charlottenhof. Potsdam. 1826.

Todas estas consideraciones fueron las que hicieron de su figura el precursor de la nueva arquitectura que con tanta fuerza arraigó en la Europa de principios del siglo XX que daría imagen a tantas importantes ciudades europeas.

3.3.3 El Hormigón armado en la creación arquitectónica.

A mediados del siglo XX comenzó a generalizarse en España el empleo del hormigón armado en la arquitectura. Su difusión alcanzaría gran popularidad entre los arquitectos no sólo como material estructural, sino también como parte fundamental de la composición de los proyectos de arquitectura.

Es indispensable, al hablar del hormigón armado mencionar la figura de Auguste Perret, el arquitecto francés precursor del empleo del hormigón en la arquitectura. Este material, que fue descubierto de forma casual por un jardinero a finales del siglo XIX, se comenzó a utilizar en obras de ingeniería debido a las posibilidades de diafanidad y de

capacidad portante que ofrecía. Sin embargo, Perret comenzó a estudiar su incorporación a la arquitectura, inaugurando con ello una nueva era en la historia de este arte.

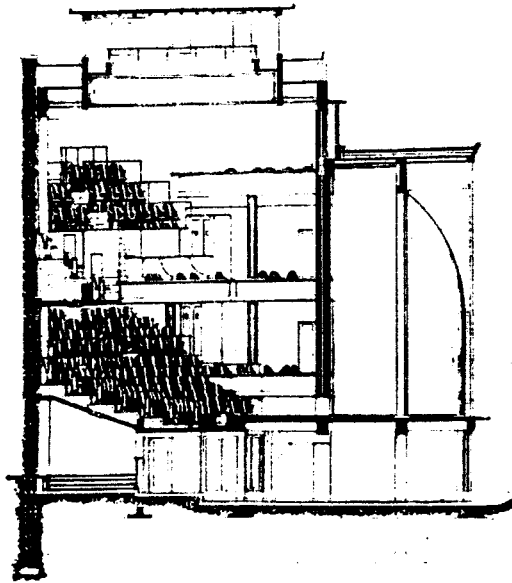
Pese a ser un arquitecto con fama de estructuralista debido a su interés por la divulgación de este material, Perret fue realmente un idealista que pretendió, con su defensa del hormigón armado, ampliar las posibilidades funcionales y formales de la composición arquitectónica. A su muerte, ocurrida en 1954, escribió López Otero un artículo en la Revista Nacional de Arquitectura recordando y valorando la enorme importancia de su labor para la historia de la arquitectura.

La aportación de Perret se basó fundamentalmente en la posibilidad que la posesión de la técnica ofrece para la creación de nuevas formas artísticas. El dominio y conocimiento del hormigón armado iba a permitir volúmenes y espacios imposibles de construir hasta entonces. Ejemplo de ello son algunos de los proyectos de Perret, como la Iglesia de Raincy, la Escuela de Música y los inmuebles de Le Havre, en los que la utilización del hormigón permite formas y espacios de plasticidad desconocida hasta entonces.

En España la popularidad que alcanzó el hormigón armado se debió sobre todo al esfuerzo de un grupo de arquitectos e ingenieros que, incluso con anterioridad a la guerra civil española, habían unido sus esfuerzos para crear, de forma totalmente desinteresada, el Instituto Técnico de la Construcción. Fundado en noviembre de 1934, su junta directiva quedó constituida de la siguiente manera: presidente, D. Modesto López Otero, vicepresidente, D. Alfonso Peña Boeuf, vocales, D. Jose M^a Aguirre Gonzalo, D. Gaspar Blein, D. José Petirena y D. Manuel Sanchez Arcas y secretario, D. Eduardo Torroja Miret. La actividad de dicho Instituto iba destinaba a potenciar la utilización de este material en España y avanzar en sus posibilidades de uso, haciéndose eco de la importancia que estaba alcanzando este material allende nuestras fronteras y de la gran necesidad que tenía la arquitectura española de equiparar su nivel técnico con el del resto de los países europeos.

El Instituto fue inicialmente una institución privada, posteriormente, tras la guerra civil, se integró en el Centro Superior de Investigaciones Científicas, dentro del Patronato "Juan

de la Cierva" y en 1949 se adhirió al Instituto Técnico del Cemento pasando a denominarse Instituto Técnico de la Construcción y el Cemento.



3.6 A. Perret: Ecole de la Rue Raynouard. París. 1930-32.

Logró mejorar de forma considerable la calidad de la construcción en España, estableciendo los niveles de control en la fabricación de los materiales de construcción equiparables a los del resto de Europa que permitían garantizar la necesaria calidad constructiva de la arquitectura y la ingeniería españolas. El mérito de sus fundadores fue grande, debido a la falta inicial de apoyo de la administración y de los propios compañeros de profesión, sin embargo, tras la guerra civil el interés general terminaría apoyándoles, con lo que recuperarían de nuevo el entusiasmo para impulsar de nuevo la actividad del Instituto, esta vez ya como institución estatal, a pesar de la enorme dificultad que supuso la escasez económica en que se sumió España tras la Guerra.

En la clausura de la primera Asamblea del Instituto de la posguerra leyó un discurso, recogido en la Revista del Patronato Juan de la Cierva del Instituto de Investigación Técnica en las que trataba acerca del papel del arquitecto ante las innovaciones técnicas que los nuevos materiales iban brindando. La pasividad y falta de entusiasmo iniciales de los arquitectos de su generación ante las posibilidades de este material fueron

comprensibles dada su formación académica y clasicista, anclada en una estética que, por conocida, resultaba fácil tanto al arquitecto como a la sociedad que tenía reconocida su belleza. Esta fue una de las principales razones que mantenían aún al hormigón armado en la condición de material innoble en los albores de los años cincuenta. Fue necesario esperar a las siguientes generaciones de arquitectos, formados, ya en la inquietud de nuevas teorías estéticas, para alcanzar con el hormigón armado los sorprendentes resultados que prometía. Hasta entonces había mantenido su carácter de material meramente estructural y obligado a mantenerse oculto, no se habían tenido en cuenta las considerables cualidades estéticas que comenzaría a valorar la generación posterior a él.

Este cambio de actitud se debió, en gran parte, a la labor realizada por él mismo, que consiguió, no sin problemas, introducir el hormigón armado como asignatura de obligado estudio en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Esto fue un factor fundamental para que sus alumnos conocieran sus características y lo utilizaran posteriormente, aportando nuevas posibilidades de uso.

3.3.4 El Renacimiento español según López Otero.

En dos ocasiones versó el arquitecto sobre ésta época del arte español, la primera de las conferencias, titulada "La Conclusión de la Catedral de Valladolid" fue pronunciada en la Universidad de Valladolid con motivo del Concurso Nacional de Arquitectura de 1943 y trató sobre la figura de Juan de Herrera. La segunda, leída en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander versó sobre "La arquitectura española en la época de Carlos V", fue la ocasión que aprovechó para realizar un detenido resumen de los principales arquitectos españoles del siglo XVI. En la primera de las conferencias, al hablar de la arquitectura de Herrera, introdujo un aspecto no contemplado hasta entonces por otros arquitectos, el religioso, el cual resulta lógico plantearse ya que la España que heredó Carlos I a principios del siglo XVI era la gran potencia religiosa de la contrarreforma que se estaba fraguando en Centroeuropa. La fuerte presencia del sentimiento religioso en la cultura y las artes

españolas alcanzó, lógicamente también, a la arquitectura y se reflejó especialmente en la obra de Juan de Herrera.⁵⁶

Es probable que se puedan encontrar ciertas connotaciones religiosas no sólo en la Catedral de Valladolid, algo propio de la tipología del edificio, sino también en la obra más emblemática de este arquitecto, El Escorial. La pureza y sobriedad de sus líneas o los admirables juegos de luz y sombra logrados, podrían deberse a deseos de recogimiento o reflexión por parte del arquitecto creador. Sin embargo, el conocido ferviente catolicismo de Felipe II, fundador y alma mater de este proyecto, obliga a considerar la fuerte influencia que los deseos reales debieron ejercer en el artista. El Rey tuvo auténtica obsesión por este proyecto y dedicó una enorme atención a la construcción del Monasterio, trasladándose incluso a vivir allí para vigilar las obras, por lo que es probable que sus instrucciones y opiniones pesaran sobre Herrera. Consideró López Otero que la arquitectura herreriana era la fase final del renacimiento grecorromano, y representaba el poder católico de la contrarreforma. Se basaba, para ello, en la existencia de un barroco incontenido en la arquitectura de El Escorial, supuestamente reflejado en la libertad de sus formas y en su potente singularidad.⁵⁷

Ahora bien, esta teoría parece poco apropiada ya que, la sobriedad y el rigor en el empleo de los elementos renacentistas fueron a mi entender, una constante en los proyectos de Herrera, que supo reducir al máximo el ornamento sin dejar de dotar de enorme riqueza a sus lenguaje creador. Es en este sentido, en el que cabría, en todo caso, reconocer un cierto ascetismo en su arquitectura. La desnudez y la ausencia de lujos superfluos de la obra herreriana podría relacionarse con un cierto ascetismo estético. Esta misma rigurosidad fue la empleada en la Catedral de Valladolid, obra que no pudo ver terminada Juan de Herrera, fallecido en 1595, y cuyo proyecto fue modificado por los

56 López Otero, M.: "La Conclusión de la Catedral de Valladolid", **Boletín de la Facultad de Historia de Valladolid**, Valladolid, 7 de Mayo de 1994, p. 62.

57 López Otero, M.: "La Conclusión de la Catedral de Valladolid", op. cit., p. 62: *Por el contrario, la arquitectura cristiana ultrapurista española, que es la arquitectura herreriana, está impregnada de otra voluntad superior de esencia y calidad eminentemente religiosas, aspirando a emocionar al creyente con algo más que con revelaciones de equilibrio y serena belleza.*

arquitectos encargados de dirigir las obras posteriormente, Blas Martínez de Obregón y Matías Machuca.

En la segunda conferencia, muy posterior a la primera, realizó un breve recordatorio de la arquitectura española de los siglos XV y XVI y de sus más ilustres maestros, defendiendo con vehemencia la originalidad de esta época de la arquitectura española. Recordaba por contra la influencia que en muchos casos ejerció la arquitectura española en el extranjero, como fue el caso de arte hispano-árabe, del gótico aragonés hacia Italia o el legado español en América.

A la llegada de Carlos I y su Corte Borgoñona a España imperaba la utilización del denominado "estilo Isabel", calificativo dado en España al verdadero gótico florido. Pronto empezaron a llegar a España las primeras influencias renacentistas, debido principalmente a la magnitud de nuestro imperio que facilitaba la constante presencia de extranjeros en la Corte española. Estos primeros intentos renacentistas fueron calificados equivocadamente como estilo "plateresco", ya que debía haberse bautizado como "arquitectura española del Imperio", puesto que fue ésta la circunstancia por la que se introdujo en nuestro país.

Se dieron en aquella época, varios estilos que compartían algunas características, tal es el caso del ya mencionado estilo "plateresco" y de otro, bautizado como "estilo cisneros", debido a la actuación del Cardenal Cisneros como mecenas de los artistas que lo ejercitaron. Ambos estilos partían de una misma raíz castiza y se distinguían por la magnífica calidad de sus trabajos de filigrana pero, mientras el plateresco mantenía los elementos más característicos del gótico tardío, el "cisneros" se esforzaba por incluir elementos netamente renacentistas en sus composiciones espaciales.⁵⁸

Este primer intento de los maestros españoles por proyectar según los cánones del Renacimiento italiano fue perfeccionándose hasta alcanzar una elevada calidad artística, comparable con la de muchas obras extranjeras. Se ha de recordar el legado artístico de estos arquitectos, de los que podríamos destacar la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares, el Palacio de Cogolludo o el Colegio de la Santa Cruz.

58 López Otero, M.: "La arquitectura española en la época de Carlos V", **Universidad Internacional Menéndez Pelayo**, Santander, 1958, p. 16.

CAPITULO IV

LOPEZ OTERO EN LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA.

4.1 LA CUESTION DEL ECLECTICISMO.

Esta definición, generalmente utilizada para calificar el estilo de López Otero y de muchos de sus compañeros, precisa ser concretada, ya que dentro del lenguaje arquitectónico habitual el adjetivo "eclectico" ha sufrido en los últimos años un exceso de uso, generalizándose tanto que, en muchos casos, puede no resultar suficientemente clarificador para establecer la correcta definición de una actitud estética referente a la arquitectura. Ya en su época, se definió el mismo sin temor como arquitecto "eclectico", lo cual consideraba la consecuencia lógica de su formación en la tendencia academicista de la Escuela Central de Arquitectura de la madrileña calle de los Estudios. Se basaban tales estudios, como ya se ha mencionado, en el minucioso análisis de los órdenes clásicos tanto en las técnicas de dibujo como en las teorías artísticas de los mismos.

Ahora bien, el precedente histórico al empleo del calificativo "eclectico" obliga a remontarse al siglo XIX, cuando la creatividad de los artistas, decaída y escasa, buscaba una respuesta formal en los estilos extranjeros y en la mezcla de estos con la tradición hispana. Surgió entonces una arquitectura, que no respondía a un lenguaje compositivo puro, sino que era el resultado de la mezcla de elementos diversos de variada procedencia. Su proliferación se debió a la necesidad de dar una respuesta a la anquilosada situación de la arquitectura en el panorama cultural español del momento, la cual impedía la aceptación de la nueva arquitectura, debido al enraizamiento de la formación clasicista en nuestro país.⁵⁹

Ya se ha comentado que cualquier aproximación a la sociedad española de la primera década del siglo XX pone de manifiesto las dificultades de la etapa en que se formó sumida

59 López Otero, M.: "Una intensa vida de trabajo al servicio de una vocación", op. cit., p.3: *En mi época se seguían las tendencias de adaptación de los estilos históricos a los edificios de la nueva civilización.*

en una gran confusión que no sólo afectaba al mundo cultural sino también, y sobre todo, al social y político. Se hallaba España en los inicios del siglo XX bajo la efímera regencia de la Reina María Cristina debido a la juventud del heredero de la corona, el futuro Rey D. Alfonso XIII, personaje que, al correr del tiempo, resultaría ser clave en su trayectoria profesional.⁶⁰

Según el arquitecto, fueron aquellos años un tanto anodinos e intrascendentes, carentes de aportaciones de valor en el terreno cultural, proliferando constantemente las mezclas formales de los estilos más diversos. Incapaces los artistas ya consagrados, de realizar propuestas nuevas, era difícil esperar una postura vanguardista de un arquitecto formado en la antigua escuela de San Bernardo, cuyo programa de asignaturas sobrevivía a duras penas tras muchos años de pervivencia docente.

Se ha de recordar que en los primeros años del siglo XX, cuando está a punto de concluir sus estudios universitarios, se comenzaba a propagar en Europa la moderna tendencia estilística que sería más tarde llamada arquitectura moderna, y que acabaría imponiéndose también en España aunque de forma más lenta y pausada que en los demás países. La llegada de estas teorías y su puesta a disposición del estudiante tendría un motivo desencadenante: la donación de la Biblioteca de D. Juan Cebrián a la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1903, hecho ya mencionado. La enorme cantidad de información vanguardista que suponían los cerca de tres mil ejemplares de que constaba el legado, constituyó un revulsivo para el alumnado, aunque no alcanzaría frutos hasta que aquellos estudiantes asimilaban la información recibida y, ya como profesionales, se decidieran a proyectar bajo las premisas aprehendidas de la última moda. Para su generación ya sería tarde y se sintió incapaz de asumir dichas premisas por causa de su gran carencia formativa y la rigidez académica de su educación.

Triunfó él sin embargo, desde el inicio de su carrera profesional, sumergido en una corriente historicista que se impregnaría en ocasiones con detalles regionalistas de difícil clasificación artística. Buscaban por entonces los arquitectos españoles un "estilo nacional"

60 Gutierrez Soto, L.: "Don Modesto López Otero", *R.N.A.*, 49, p. 20: *D. Modesto vivió desde 1914 un período de la arquitectura carente de filosofía y doctrina.*

que identificara nuestra arquitectura de manera inequívoca.

Ello fue la razón fundamental para definir sus tendencias creativas como "eclecticas" puesto que, aunque alguno de sus primeros proyectos presentaba una valiente intención desinhibidora del fuerte afrancesamiento que se extendió sobre la corriente neoclásica de las artes de finales del siglo XIX y principios del XX, el hotel para Miguel Blay, muy pronto caería en ella con otra obra muy cercana, el hotel para Torán y Harguindey. Sin embargo, también esta moda sería pasajera, dando paso a una influencia claramente wagneriana. Fue la concesión de la beca Hans Peschl para estudiar en Viena la gran oportunidad que se le brindaría para recorrer Europa y conocer la arquitectura más vanguardista del momento.



4.1 Otto Wagner: Iglesia am Steinhof .Viena. 1904.

Descubrió así la obra de los holandeses, Berlage y Behrens, y sobre todo la del austríaco Otto Wagner que influyó profundamente en su posterior lenguaje compositivo. El ejemplo de la corriente austríaca sería, a partir de entonces (año 1915) una referencia constante en el proceso creador oteriano, aunque intentara no perder su carácter

nacional.⁶¹

Esta influencia vienesa convivió con sus interpretaciones del edificio en altura norteamericano en sus obras de los hoteles Nacional y Gran Vía y la sede de "La Unión y el Fénix", quizá las más celebradas de toda su trayectoria profesional.

Bastante después, en 1928, con motivo del viaje realizado por Norteamérica para conocer los Campus Universitarios en su calidad de sustituto de Luis Landecho pudo admirar la realidad de la obra de Sullivan, cuyo lenguaje formal tanto había influido en sus proyectos. En este mismo viaje trabajó también contacto con la arquitectura californiana, hecho apreciable en alguna de sus obras.

Finalmente, y a pesar a los buenos resultados experimentados, insistiría en el historicismo clasicista que muestran sus obras de los años treinta, para terminar, ya en sus últimos proyectos no construidos, a tratar de componer según las directrices del movimiento moderno. Según palabras de Gutierrez Soto, su maestro manejó los elementos y las proporciones clásicas con rigor y sobriedad, permitiéndose escasas licencias de invención o trasgresión. Fue consciente siempre de la responsabilidad artística del arquitecto que debía mantenerse por encima de la ambición personal-, de la originalidad y de la enorme importancia de los condicionantes urbanísticos y de entorno.

Al analizar sus proyectos se observan ciertas características que los singularizan: se trata de un arquitecto investigador, en el que la minuciosidad del detalle a través del dibujo manual se manifiesta en cada boceto. No importa que "el estilo", en el estricto sentido de la palabra vaya modificándose a lo largo de los años. Ello no se debe sino a un incesante afán de búsqueda. Pese a ello, su trayectoria compositiva es, en cierto modo, constante si hacemos excepción de los dos primeros proyectos, los de los hoteles particulares, en los que se manifiesta claramente una inseguridad que dio origen a construcciones muy distintas e incluso un tanto antagónicas. En los demás, por contra, mantiene una cierta continuidad formal.

Su trayectoria no es más que la demostración de lo que expone en sus meditaciones

61 Chueca Goitia, F.: **"Historia de la Arquitectura Occidental. Fases Finales"**, op. cit., p. 265.

sobre la formación del arquitecto; es decir, la necesidad de una búsqueda incesante al comienzo de la andadura artística de cualquier profesional hasta lograr una personalidad propia.⁶² Una vez adquirida una cierta y rápida experiencia profesional, comenzó a manifestar un estilo personal en sus obras. A esta etapa pertenecen proyectos como las viviendas de la calle Fortuny, el edificio de la "Unión y el Fénix" y los hoteles de viajeros, en los que se mantiene un común lenguaje compositivo más personalizado y característico.

Pero su asumido eclecticismo se debió sobre todo al deseo de experimentar y utilizar elementos o técnicas muy variadas; algo evidente en el conjunto de su obra si se atiende a proyectos tan distintos como la Casa de Ejercicios de Chamartín de la Rosa y el Colegio de España en París, o el ya mencionado Arco de la Victoria, con su marcado acento nacionalista.

Quizás se deba lamentar que no se mantuviera fiel al estilo norteamericano de raíz sullivaniana, a partir del cual compuso sus más celebradas obras, de haberlo hecho habría podido realizar probablemente aportaciones novedosas a la arquitectura de su época, como fue la adaptación de las teorías secesionistas a nuestra cultura. Sin embargo, bien por inseguridad, bien por su deseo de investigación, su fidelidad a esta tendencia se fue diluyendo, aunque mantuviera un esfuerzo por incluir ciertos elementos en sus últimas composiciones, quizás en un afán de demostrar su aceptación de las nuevas teorías de la arquitectura moderna. Esta capacidad de adaptación a distintos lenguajes compositivos que da tanta variedad estilística a su obra arquitectónica es lo que le valió probablemente el adjetivo de ecléctico.

Pero seguramente también, y pese a haber sido valorado en su tiempo, fue esta la razón por la que su aportación a la arquitectura española fue rápidamente olvidada. Tan rápido olvido se debió, como en el caso de otros compañeros, al encumbramiento de la arquitectura moderna tras su arraigo en España. A partir de ese momento se creó una conciencia en la nueva generación de artistas españoles que desencadenaría un

62 López Otero, M.: "La Enseñanza y la formación en Arquitectura", op. cit., p. 3: *Es fundamental...una labor experimental de autojuicio sobre su propia obra, análisis que yo he tratado de ensayar frecuentemente con escaso éxito por la ausencia de la más elemental preparación para ello.*

menosprecio generalizado de la obra de sus muchos de sus antecesores.

4.1.1 La crítica de la Arquitectura .

Se ha hecho reiterada referencia a la gran relevancia que alcanzó la figura de López Otero en el seno de la intelectualidad española de los años cincuenta. Esto dió lugar a que muchos de sus compañeros y colaboradores, bien académicos, bien arquitectos, dieran su opinión sobre esta personalidad en algún momento de su vida. Se ha de comentar la disparidad de valoraciones que originó su labor profesional, no sólo en cuanto a su adscripción a un estilo más o menos definido, sino en cuanto a su legado artístico. Se ha de considerar sin embargo, que la crítica a la labor oteriana fue demasiado temprana, carente de la suficiente perspectiva histórica que permitiera un juicio justo, como observaran Francisco de Asís Cabrero y Luís Blanco Soler.⁶³

Hoy el estudio de su legado, más matizado por el tiempo, permite comprender hasta que punto las circunstancias artísticas y sociales del momento condicionaron la trayectoria profesional de muchos arquitectos, y no sólo la suya propia.

La enorme popularidad que alcanzó desde muy joven obligaba a la inmediata aparición de críticas sobre su obra. Desde el mismo instante en que ésta era publicada o se comenzaba a construir algún edificio suyo se realizaban valoraciones del mismo. Ahora bien la contemporaneidad dificultaba un juicio neutro sobre una obra. Se sabe bien de la importancia de la perspectiva histórica, así como de la necesidad de comprensión de los condicionantes sociales y artísticos que ha vivido un arquitecto o creador, a la hora de establecer un criterio sobre su obra.

Se alabaron sin excepciones la imaginación desbordante de Teodoro Anasagasti o la clarividente modernidad de García Mercadal y de todos aquellos que aprendieron con

63 Cabrero, F.: "D. Modesto López Otero", *R.N.A.*, 49, Madrid, Enero de 1963, p. 25: *...es preciso saber situarse en el ambiente de la época de su actividad, hay que poder medir y valorar la trascendencia de su obra conjuntada.*

rapidez de las teorías más actuales y fueron capaces de desarrollarlas con óptimos resultados, aunque también ellos recibieron fuertes críticas de sus contemporáneos. Esto mismo sucedió con otros personajes de la arquitectura española que quisieron responder al compromiso histórico de la formación recibida, de mantenerse fiel a un tiempo y una tradición aportando su propia visión del lenguaje arquitectónico. Basaron estos su proceso creador en un profundo conocimiento de las épocas y los estilos, tal fue su caso.⁶⁴

Arquitecto que fue, consciente de las limitaciones de su formación tradicional y de su desconocimiento de las nuevas tendencias, no deseó aventurarse en la experimentación de nuevas arquitecturas cuyas hipótesis iniciales diferían de aquello por él aprendido. Deseó mantener una postura estética propia sin reminiscencias anecdóticas, realizando su particular aportación de unos conceptos arquitectónicos propios.⁶⁵ Se negó durante mucho tiempo a experimentar en el lenguaje compositivo de la arquitectura moderna, aunque apoyó su introducción y desarrollo en España a través de otros arquitectos y de su labor docente, como se ha indicado en otros apartados.⁶⁶

Si se analiza la cuestión de su eclecticismo desde la perspectiva de sus contemporáneos se observa una valoración enormemente positiva. Se consideró muy interesante su obra, en la que supo simplificar las trazas clásicas sin abandonar el sello tradicional, algo nacionalista y tomar de cada estilo aquello estrictamente necesario sin caer en servilismos o estridencias.⁶⁷

En algunos casos se definió esta actuación como la mera aplicación de las teorías centroeuropeas de Otto Wagner o del estilo norteamericano de Sullivan a la arquitectura española, sin abandonar los cánones académicos, ahora bien si se analiza detenidamente

64 Saenz de Oiza, F.J.: "Entrevista con Teresa Sánchez de Lerín", Inédita, Madrid, 18 de Febrero de 1992: *López Otero vio la arquitectura desde una angulación que hoy día está más desprestigiada, como bella arte.*

65 Fisac, M.: "Entrevista con Teresa Sánchez de Lerín", Inédita, Madrid, 16 de Octubre de 1991, p.1: *Yo creo que López Otero hizo este proyecto con verdadera sensibilidad y que no se lo agradeció nadie por supuesto.*

66 Bidagor, P.: "D. Modesto López Otero", *R.N.A.*, 49, op. cit., p. 6: *Su obra se caracteriza por la moderación: no abandona nunca su base académica, no retrocede hacia formas tradicionales y se adapta lentamente a lo más seguro entre las premisas de lo moderno.*

67 Gutierrez Soto, L.: "D. Modesto López Otero", *R.N.A.* 49, op. cit., p. 19: *Su fina sensibilidad se revelaba contra las grandes mentiras constructivas de su época.*

su obra , parece evidente que hubo por su parte una gran aportación personal, una lectura propia que dió lugar a composiciones no experimentadas previamente por los arquitectos mencionados. Sin embargo, aquellos que tuvieron con él una relación más personal definieron su trabajo como fundamental para el desarrollo de la arquitectura española. Su postura conciliadora facilitó el tránsito de aquella arquitectura de principios de siglo - cerrada, individual y faraónica- a los proyectos abiertos y sencillos del racionalismo europeo.⁶⁸

Algunos discípulos como D. Francisco. Javier Carvajal le consideran como el último gran clásico de la arquitectura española. Otros críticos, como Carlos Sambricio, vieron en él el intento de actualización de los tradicionales esquemas defendidos por la burguesía ante la llegada del racionalismo europeo, manifestando con ello una actitud oportunista.

Realizando una revisión global al comentario de su obra se encuentra escasa relación a sus primeras obras. Tras el revuelo levantado por la obtención del primer premio del Concurso para el monumento a las Cortes de Cádiz, en colaboración con Yarnoz Larrosa y Marinas, proyectos como el hotel particular para D. Miguel Blay o el edificio de viviendas de la C/Fortuny, que llegaron a ser Premio del Ayuntamiento de Madrid, fueron recogidos brevemente por la crítica especializada (Revista de la Construcción). Fue la erección de la torre de "La Unión y el Fénix" la que comenzó a suscitar múltiples comentarios y publicaciones de opinión sobre su obra. Este proyecto fue el más alabado, siendo curiosamente el primero en que se le planteaba un difícil reto: lograr una integración armoniosa con la existente Iglesia de las Calatravas.

En esta obra empieza ya a cuajar la expresividad del arquitecto de raíces clásicas con fuertes influencias secesionistas, que se remata en el marcado e intencionado acento "beauxartiano" de su elemento más emblemático: la coronación.

68 Arrese, J.L.: "Don Modesto López Otero", *R.N.A*, 49, op. cit., p. 3: *López Otero es de los arquitectos pre-revolucionarios, el que mejor simboliza el final de una corriente y el principio de otra.*



4.2. M. López Otero: Coronación de "La Unión y el Fénix". Madrid. 1929.

Esta misma tendencia a mantener las características básicas del edificio secesionista, superponiendo o rematando sus piezas más definitorias con elementos florales o escultóricos de delicado y sutil trazado, lo había empleado ya en sus primeros proyectos importantes, como los hoteles Nacional y Gran Vía.⁶⁹ Pese a estar situadas en el centro de la ciudad se carece de opiniones contemporáneas sobre estas obras que permitieran establecer el contraste entre la valoración que merecería en la actualidad su obra y la de sus contemporáneos.

Enjuiciando su trayectoria integral, escribiría Ricardo Ucha Donato en su libro "50 años de la Arquitectura española. 1900-1950": "Es un arquitecto que sin abandonar el sello tradicional y nacional logra obras actuales empleando nuevos materiales, simplificando las trazas clásicas y tomando de cada estilo lo estrictamente necesario".

Continúa Ucha Donato su comentario aludiendo a la ausencia intencionada de imitaciones serviles, estridencias y desenfrenos, opinión que no comparten otros autores que ligan su obra al historicismo del "pastiche" y le considera incapaz de adecuarse a los esquemas racionalistas, cuestión que se ha aborda más adelante y que pudo ocurrir en su

⁶⁹ Chueca Goitia, F.: "Entrevista con Teresa Sánchez de Lerín", Inédita, Madrid, 31 de Mayo de 1995, p.5: *El hotel Gran vía es más americano, me recuerda al hotel Baltimore de Nueva York. El edificio de "La Unión y el Fénix" es el más interesante, con ciertos toques platerescos, entre plateresco y florentino muy refinado en la parte alta.*

último proyecto no construido del Paraninfo de la Ciudad Universitaria.⁷⁰

Otros críticos observaron una relación entre este estilo y la expresividad romántica schinkeliana. Esto parece manifestarse en alguno de sus primeros encargos como el hotel particular de la calle Alvarez de Baena, y más aún en los dibujos de este proyecto que en el edificio construido, puesto que, como se analiza en el apartado correspondiente del capítulo dedicado a sus proyectos, la obra sufrió diversas modificaciones durante su construcción. La reiteración ornamental de este hotel no se repetiría en sus creaciones futuras, si se hace la salvedad de los bocetos iniciales del primer proyecto del Paraninfo mencionado.⁷¹

Pero fue precisamente su ímproba labor al frente de la Ciudad Universitaria la que más elogios acaparó hacia su figura. En contra de la diversidad de opiniones que sus "eclecticas" propuestas provocaron, se observa una unanimidad generalizada en el elogio hacia su trabajo al frente de este complejo encargo.⁷² Pese a que en la Ciudad Universitaria cada edificio tiene su propio autor, el concepto y la ordenación general partieron sin duda de él, y permitieron durante muchos años el difícilísimo engranaje y diálogo de diferentes arquitecturas como elementos integrados en un conjunto de rango superior.

Aquí se resume prácticamente toda su filosofía creativa, cada edificio es único y diferente, y responde tanto formal como funcionalmente a los condicionantes tipológicos y a las exigencias estéticas de su creador, pero su resultante ha de quedar integrada con armonía en la generalidad del trazado urbano. Este planteamiento es que trasluce en la respuesta de su lenguaje compositivo dado a sus proyectos. La diversidad tipológica de su obra no fue impedimento para la obtención de bellos edificios que además de integrarse plenamente en el tejido urbano, lo perfilaron y enriquecieron con maestría.

70 Sambricio, C.: "Por una posible Arquitectura falangista", *R.N.A.*, 199, Madrid, Marzo-Abril de 1976, p. 80.

71 Saenz de Oíza, F.J.: "Entrevista con Teresa Sánchez de Lerín", op. cit., p. 2: *Para él no había más arquitectos que Schinkel y Otto Wagner... esas composiciones clásicas eran su sueño dorado...*

72 Chueca Goitia, F.: "Entrevista con Teresa Sánchez de Lerín", op. cit., : *La Ciudad Universitaria es un empeño considerable con sus grandes ejes, con distintos núcleos de facultades, tiene una grandeza y un planteamiento sin duda inspirado en los americanos.*

4.2 EL LEGADO DEL ARQUITECTO-DIRECTOR

Ya ha quedado dicho que el análisis de su figura no puede limitarse únicamente a su labor como arquitecto-director de la Ciudad Universitaria, ni tampoco como académico-conferenciante, pese a ser éstas sus facetas más reconocidas, su compromiso constante con todo aquello que supusiera un avance para el futuro de la enseñanza y la valoración de la arquitectura formó también parte importante de su interés particular.

Su fecunda labor docente como Catedrático y Director de la Escuela de Arquitectura de Madrid, en épocas tan duras y difíciles como fueron el inicio de la Guerra Civil y la consiguiente posguerra permitió que se llevaran a cabo hechos importantísimos para la evolución de esta. Tales fueron, entre otros, el traslado de la Escuela a un nuevo y dotado edificio, la actualización y ampliación de los fondos de su biblioteca, la inclusión en los planes de estudios de asignaturas como el hormigón armado o la fundación de un Museo de la Arquitectura en la propia facultad. Hechos todos trascendentales para el futuro y la modernización de la Escuela de Arquitectura.

El reconocimiento a su labor fue muy superior en vida al actual - algo poco habitual en la valoración de una figura histórica -. Ya se ha mencionado su exitoso comienzo en el mundo de la arquitectura desde el mismo año de la obtención del título de arquitecto. Su Curriculum Vitae, abrumador, no admitía discusión: Premio Extraordinario de su promoción, Medalla de Oro en una Exposición Nacional tan sólo un año después de obtener el título, becado por la Academia austríaca, Catedrático de Proyectos a los 31 años, Académico a los 38, fundador y miembro de Instituciones y Corporaciones culturales de diversa índole.

Además de todos estos méritos, cualquier reseña histórica sobre este arquitecto ponía de relieve su vocación inquebrantable y su gran capacidad de crítica y de diálogo. La dedicación a sus alumnos le llevó a colaborar con algunos de ellos en diversos proyectos y la aportación de su labor para la historia de la arquitectura española hicieron de él un personaje estimado y admirado.

La diversidad de opiniones acerca de su legado fue contradictoria, ya que, aunque fue

para muchos quien mejor simboliza la transición entre el final de una corriente – la historicista - y el principio de otra - la arquitectura moderna -, sin embargo para otros resultó un personaje ambiguo que no impidió el tanteo de los caminos de la renovación pero tampoco los valoró nunca en su justa medida.

4.2.1. El recuerdo de sus discípulos.

Trazado el perfil de López Otero desde el punto de vista meramente profesional, parece necesario, para un conocimiento global de su figura, dejar constancia de su faceta más personal. A través del recuerdo escrito en algún artículo por aquellos que fueron sus compañeros y, sobre todo, de las entrevistas realizadas por la autora a algunos de sus discípulos más conocidos, se pretende lograr una aproximación al aspecto humano de un arquitecto, estudiado hasta el momento desde la perspectiva de su imagen pública.

Existe unanimidad generalizada para definir su carácter como bueno, grato y conciliador. Al parecer era enemigo de las discusiones e intentaba siempre acercarse a las posturas más discordantes a través del diálogo.⁷³

Persona con gran sentido del humor, fue recordado a su muerte por discípulos y compañeros en un número monográfico especial de la Revista Nacional de Arquitectura, en el que se incluían los indispensables elogios profesionales, menudeando comentarios del siguiente tenor: *"Su obra pudo tener algùn error como todo lo humano, pero es nada comparado con lo por él conseguido"*.⁷⁴

Se traslucía un general sentimiento de agradecimiento de sus discípulos más directos hacia su persona y un profundo respeto por su obra, la cual fue como ya se ha comentado, fue muy criticada en su época.

73 G. Morales, M.: "Don Modesto López Otero", op. cit., p. 7: *Nunca fué amigo de polémicas ni de violencias que siempre perdonó y justificó porque su alma generosa estuvo en todo momento por encima de las pasiones que mueven y perturban a la Humanidad.*

74 García Lomas, M.A. : "Don Modesto López Otero", op cit., p. 13.

Seguramente pocas personas le conocieron mejor que D. José Yáñez Larrosa, con quien compartió los estudios universitarios, los primeros encargos e incluso los primeros éxitos profesionales. Esta larga ejecutoria de compañerismo y amistad se refleja en las siguientes palabras: *"Era un positivo valor humano. Correcto y bondadoso, en su trato le acompañaba un fino humorismo, pero siempre dispuesto a la consideración hacia los demás"*.

Se encuentran también comentarios similares en estas páginas, como los de Luis Blanco Soler: *"Entonces comprendí la personalidad singular de don Modesto López Otero y su extraordinaria condición humana."* y Miguel de los Santos: *"...tuvimos la desgracia de perder a nuestro querido maestro, colaborador y buen amigo, unido a todos nosotros por sus cualidades científicas, artísticas y humanas..."*. Estos dos arquitectos tuvieron la ocasión de colaborar con él estrechamente en la obra de la Ciudad Universitaria, bien como colaborador directo, en el caso de los Santos, bien como autores de alguno de los proyectos que la integran. En esta misma línea elogiosa se manifiestan los recuerdos de Agustín Aguirre⁷⁵ y Luis Gutiérrez Soto⁷⁶, en los que se refleja, más que el agradecimiento al maestro, una relación de auténtico afecto.

Una de las personas del mundo de la arquitectura que mejor le conoció y con cuyo importante testimonio se ha podido contar fue D. Fernando Chueca Goitia, que cursó sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Madrid en los años inmediatamente anteriores a la Guerra Civil, llegando incluso a estrenar el nuevo edificio de Pascual Bravo en su último año de estudios. D. Fernando fue su alumno en el tercer curso de Proyectos aunque se conocían con anterioridad ya que D. Modesto era, por aquel entonces, Director de la Escuela de Arquitectura de Madrid y hubo una circunstancia anómala que acercó a ambos personajes. Explica Chueca Goitia que pasó del segundo al tercer curso de Arquitectura

75 Aguirre, A.: "Don Modesto López Otero", op. cit., p. 11: *...ya que no soy más que un arquitecto que lamenta la pérdida irreparable de su maestro, su director en esta casa y su gran compañero, amigo y consejero....*

76 Gutiérrez Soto, L.: "Don Modesto López Otero", op. cit., p. 20: *...pudiera decir que su figura bondadosa y querida ha ido jalonando paternalmente las diferentes etapas de mi vida profesional,... como amigo y consejero por espacio de muchos años....*

examinándose en septiembre de las asignaturas de aquel curso. Siendo ya alumno de tercero, la Facultad de Filosofía y Letras organizó un viaje por el Mediterráneo, y extendió la adjudicación de becas a la Escuela de Arquitectura, concediendo una por curso a partir del tercero, resultando precisamente él el escogido para la beca de este curso. Su designación levantó muchas quejas entre los alumnos, por estar D. Fernando entre ellos, considerado como un alumno de segundo curso, y le fue retirada la concesión de la beca. Disgustado el director por este hecho, que consideraba injusto, planteó personalmente el caso al Claustro de Filosofía, que concedió finalmente una plaza extraordinaria a Chueca Goitia para incluirle en el viaje.

Han pasado cincuenta años desde entonces, pero no olvida Chueca Goitia la nobleza de su director al acudir en su ayuda, logrando para él un hueco en tan importante ocasión.

Otro de los recuerdos que conserva D. Fernando de su maestro, al cual hace referencia igualmente Cesar Cort es el relativo a su forma de corregir los proyectos de los alumnos. Dice: *"Yo me acuerdo que D. Modesto era un hombre que corregía con mucha prosopopeya. Tenía un lápiz que era Eversharp, ...como un instrumento mágico, poniendo siempre el dedo en la llaga, añadiendo peculiares observaciones que eran, a veces, personales y pintorescas".*⁷⁷

Todos sus antiguos alumnos del tercer curso de Proyectos coinciden en alabar la libertad con que les permitía trabajar,⁷⁸ no marcaba tendencias ni definía gustos personales; se limitaba a guiar al estudiante por el camino que él mismo había escogido. Entre aquellos, los arquitectos Sáenz de Oiza y Fisac recuerdan la facilidad otorgada para componer los proyectos de Escuela en el estilo que ellos desearan emplear, corrigiendo o criticando el profesor únicamente aquellos aspectos en los que el alumno se dejaba llevar por fantasías o imposibles, acercándole siempre a la realidad de la obra de arquitectura.⁷⁹

77 Cort, C.: "Don Modesto López Otero", op. cit., p. 13: *Pero López Otero no cogía el lápiz fácil firme y sugeridor, que tanta eficacia y brillantez ha usado siempre. Ni corregía ningún detalle, ni puntualizaba gráficamente sus ideas. Sus gestos negativos o estimulantes, que en él fueron siempre tan expresivos....*

78 Bidagor, P.: "D. Modesto López Otero", op. cit., p. 8: *López Otero dejaba hacer y procuraba perfeccionar los trabajos sin intentar la modificación de las tendencias.*

79 Fisac M.: "Entrevista con Teresa Sánchez de Lerín, op. cit., p. 1: *Era muy ciudadano, muy respetuoso de lo*

Ya se ha mencionado el buen carácter de que hacía gala, considerado por todos como hombre bromista y alegre, socarrón y divertido, aspecto éste que sabía dosificar con amabilidad con una imagen formal y solemne. Chueca Goitia relaciona esta manera de ser con su ascendencia gallega - su madre era oriunda de la provincia de Lugo -. Otros lo vieron simplemente dotado de diplomático humor, como recuerda Mariano G^a. Morales: "Como humorista, sus anécdotas y recuerdos siempre estaban impregnados de una gracia ática de buen estilo".⁸⁰

Permiten estos testimonios configurar en cierta manera la imagen que de él guardaron aquellos que compartieron sus diversas actividades e inquietudes. Personaje casi público, se podría llegar a considerar como el perfecto arquitecto-estado, debido a la enorme aceptación institucional y social que le dieron los continuos nombramientos honoríficos. Esta proyección pública, inusual en un profesional es lógica en su caso ya que su conexión con el mundo intelectual fue constante. Su carácter sociable, su capacidad de adaptación a las más diversas circunstancias supusieron una valoración generalizada de su persona que se hizo fundamental para la cultura española.

que pensábamos y lo que hacíamos...

80 G. Morales, M.: "Don Modesto López Otero", op. cit., p.8.

PARTE SEGUNDA

CAPITULO I

PROYECTOS

1.1 CONCURSOS Y PREMIOS.

1.1.1. Proyecto para la Exposición Nacional de Bellas Artes.

Una vez obtenido su título en 1911, López Otero se decidió a participar, junto con su gran amigo y compañero José Yarnoz Larrosa en el concurso convocado por la Academia de Bellas Artes sobre una Exposición Universal en Madrid. Pese a la juventud e inexperiencia de los autores, obtuvieron el primer premio, lo cual abrió a los recién estrenados arquitectos las puertas del éxito.

Había en aquellos años un amplio precedente en la organización de Exposiciones, tanto nacionales como internacionales en España. De ellas, la primera que tuvo incidencia en nuestro país fue la de París de 1900, debido sobre todo al gran éxito alcanzado por el arquitecto español José Urioste y Velada con su diseño del Pabellón Nacional en la capital francesa. Dicho proyecto se mantenía en una línea clasicista con acumulación de elementos renacentistas.⁸¹ Tras este éxito comenzaron los arquitectos españoles a poner un mayor interés en este tipo de concursos, tal fue el caso de Aníbal González, que tuvo un gran éxito profesional con los Pabellones Real y de Arte Antiguo de la Exposición de Sevilla.

No se tienen prácticamente datos acerca de las bases y la finalidad del Concurso de Bellas Artes, habiéndose obtenido únicamente la publicación de algunos de los planos del mismo en la revista *Arquitectura y Construcción* de Julio de 1912. La documentación

81 Chueca Goitia, F.: *Arquitectura Española Contemporánea VI: Fases Finales*, op. cit., p. 251.

existente es gráfica, tan solo una reseña periodística permite deducir la participación en el Concurso de arquitectos de la talla de Teodoro Anasagasti y de Mathet y Pla y Laporta, los cuales lograron, al parecer los puestos segundo y tercero de dicho concurso. El escaso tamaño y la indefinición de estas reproducciones impide conocer la memoria del proyecto y por ello las hipótesis compositivas de los autores.⁸²

El proyecto ganador consistía en un conjunto de pabellones que se comunicaban por avenidas y calles de distintos tamaños, con grandes espacios ajardinados en las zonas libres que quedaban entre ellos.

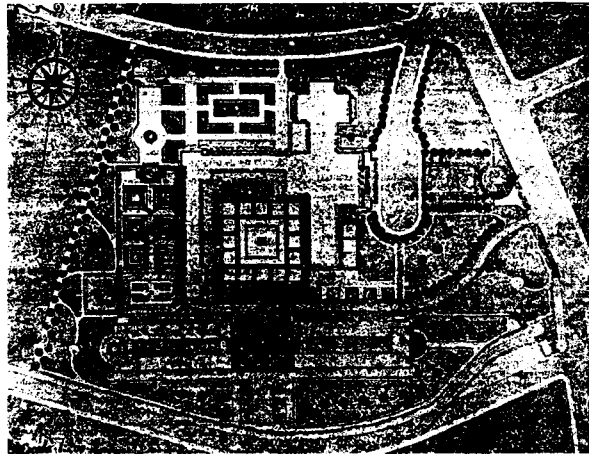
El esquema general presentaba una disposición barroca con viales y espacios muy geometrizados, los cuales no admitían la posibilidad de un recorrido libre sino que establecían una clara jerarquía por tamaños de los viales. Compuesto principalmente por dos ejes perpendiculares - recordando la *cardo* y *decumana* romanas- a los que se superponen otros dos ejes a 45° de los anteriores, y a estos, otros secundarios que rompían la simetría inicial de la planta. Esta disposición axial se cerraba mediante una semicirculo que constituía el perímetro exterior del recinto.

Cada encuentro de los ejes servía para la ubicación de plazoletas y rotondas en las que se situaban los distintos pabellones, fuentes y monumentos dando como resultado unos recorridos rígidos de marcada direccionalidad, jalonadas de grandes y pequeñas arquitecturas que debían crear un espacio grandes perspectivas aunque un tanto artificial al estilo del jardín francés.

Además de la planta de ordenación general, se publicaron también en la mencionada revista los alzados de cinco Pabellones; no se sabe si constituyen la totalidad de lo proyectado o sólo un extracto, además de un detalle de la puerta principal.

Son en concreto los Pabellones del Ejército y la Marina, de la Agricultura y la Ganadería, de las Bellas Artes, de Fiestas y de Artes Industriales. La base compositiva de éstos es prácticamente la misma. Casi todos son simétricos o, como es el caso de los del Ejército y las Artes Industriales rompen su simetría con la introducción de alguna torre.

82 Anónimo: "La Exposición Nacional de Arquitectura", A. y C., Madrid, Julio de 1912, p. 211-222: *...el artista camina a pasos agigantados hacia el dominio completo de la Arquitectura.*



1.1 López Otero, M. y Yáñez Larrosa, J. Propuesta para la Exposición Universal. Madrid. 1912.

Se podrían clasificar, por su similitud estilística en tres grupos. Un primero constituido por los Pabellones del Ejército y de la Marina, el de Bellas Artes y el de Artes Industriales, otro por el de Fiestas y un tercero por el de Agricultura y Ganadería.

El primer grupo presenta una marcada tendencia neomudéjar, son volúmenes que debieron diseñarse para ser contruidos en ladrillo, ya que el detalle de los alzados demuestra una profusión de dibujos de fachada típicos de este estilo: paramentos con realces y rehundidos, grandes aleros, gran número de huecos de formas diversas en paños, minaretes, etc. Una gran portada de acceso con arco central que se complementa con una torre lateral de gran altura. Ambos cuerpos presentan una composición muy estudiada y detallada, rigurosa y algo clásica, observándose una similitud entre el lenguaje empleado en la plaza de España de Sevilla de Aníbal Álvarez, arquitecto muy admirado por Yáñez y Otero por su destreza en el manejo y diseño de los elementos neomudéjares. Es interesante observar, sin embargo que el proyecto de los jóvenes arquitectos es anterior al del sevillano, por lo que no es posible una influencia directa de tal obra. La planta, esquematizada en una esquina de la publicación, se compone por un cuadrado perfecto con cuatro machones igualmente cuadrados en cada esquina y una torre en el lateral derecho de planta igualmente cuadrada.

Se observa una gran minuciosidad en el diseño de los edificios, con dibujos muy detallados hasta en pequeños aspectos ornamentales. El Pabellón del Ejército se

diferencia de los otros dos por la inclusión de una torre de estilo medieval con clara alusión a las fortalezas de aquella época, un recurso un tanto primario, que no armoniza con el resto, el cual aunque recargado, presenta un hábil juego formal. La planta, de nuevo esquematizada en una esquina, es mucho más moderna que la anterior, basada en tres rectángulos que se enlazan por posibles pasajes o pórticos rematadas en algunas de sus esquinas por torres de planta cuadrada como las anteriores. También este edificio debió plantearse en ladrillo visto aunque su estética es mucho más historicista, con abundancia de torres rematadas como minaretes y arcos apuntados medievalistas.

Mucho más sencillo es el Pabellón de la Agricultura y la Ganadería, seguramente debido a que la función a desarrollar pareció merecedora de una composición más austera y sencilla. La fuente de inspiración debió ser el cortijo andaluz, tanto por la elección de los ornamentos, como por los paramentos verticales totalmente lisos que parece ser iban enlucados en blanco, y el aspecto doméstico de todo el conjunto. Se componía de cinco edificios conectados entre sí, marcando una simetría mediante un volumen central más elevado en forma semicircular con dos pequeñas torres y gran acceso seguramente para significar el Pabellón en el conjunto del recinto.

Por último el Pabellón de Fiestas se desarrolla con un lenguaje totalmente distinto a los anteriores. De acentuado estilo neoclásico, mucho más grandilocuente y lujoso que los demás, hace referencia a un Capitolio reducido de manera un tanto primaria. Elevadas logias o pórticos crean la antesala de los diversos volúmenes que de nuevo se rematan con torres de planta cuadrada. Todos cuentan con una planta de remate previa a la coronación con arcos de medio punto y balaustradas.

Aunque no existen datos de la planta de este pabellón, puede deducirse por el alzado principal que debía ser simétrico, con una serie de rampas y escalinatas que accedían al edificio principal. Se desarrollaba éste en gran altura con una cúpula peraltada y torres laterales de remate.

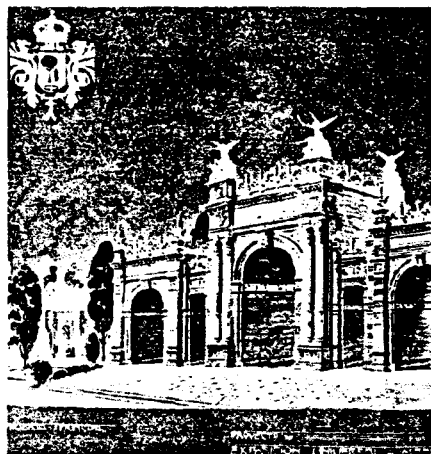
Este exceso decorativo se hace más patente en el alzado de la puerta principal de este Pabellón, que permite ser analizado más minuciosamente, ya que se cuenta con un detalle en perspectiva. Aquí recurrieron nuevamente los autores a la simetría y al esquema

de cuerpo principal apoyado en dos simétricos de menor tamaño. Los huecos son arcos de medio punto flanqueados a ambos lados por dobles columnas apoyadas sobre grandes basas con fustes decorados y capiteles posiblemente corintios. El entablamento de gran tamaño se remata con una balaustrada también muy ornamentada y en ambas esquinas, como coronación, una esculturas que podrían ser angelotes con las alas abiertas para dar movimiento y acentuar su tamaño.

Se podría considerar este proyecto de la Exposición Universal como el más barroco de los realizados por el arquitecto. Cargado de ornamentación y recursos ornamentales, en él la superposición de los elementos arquitectónicos lleva a un resultado de tendencia francesa, aunque se pueda encontrar alguna referencia al hotel de la C/Alvarez de Baena que se comentará seguidamente, aunque ha de considerarse que en esta vivienda lo construido difirió mucho de lo proyectado, por lo que considerar la referencia historicista como una imposición de la propiedad.

Probablemente se deba buscar en estos proyectos la huella de obras un tanto eclécticas como el actual Ministerio de Agricultura, obra de Velázquez Bosco, si bien la escala y proporción de este, falla en los jóvenes arquitectos, que demuestran en esta obra la influencia de la corriente monumentalista tan de moda en los primeros años del siglo.

Pronto la influencia de la arquitectura vienesa le hará olvidar esta primera obra, adentrándose en la estética secesionista.



1.2 M. López Otero y J. Yarnoz Larrosa: Detalle de acceso principal. Madrid. 1912.

El paso del tiempo permitiría al arquitecto depurar de su lenguaje compositivo estas influencias, abandonando los recursos academicistas para dirigir su atención hacia las nuevas formas del edificio en altura que se construía desde hacía ya dos décadas en Norteamérica y las atractivas creaciones de la Secesión vienesa.

1.1.2. Monumento a Las Cortes de Cádiz.

Cuando aún no había terminado sus estudios de arquitectura convocó el Ayuntamiento de Cádiz un concurso para levantar un monumento con motivo del centenario de la aprobación de las históricas Cortes de Cádiz, según refleja el acta de 2 de diciembre de 1910 de dicho Ayuntamiento. Sin embargo, el anuncio oficial se retrasó hasta el 10 de febrero de 1911, publicándose también la intención del Ayuntamiento de solicitar dos millones de pesetas a las Cortes de Madrid para la realización del proyecto ganador. Las bases de dicho concurso fueron redactadas por la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, la cual planteó la necesaria cooperación entre arquitectos y escultores para obtener propuestas que no fueran únicamente ejercicios escultóricos.

La convocatoria tuvo un gran éxito y participaron profesionales de gran valía con pruestas muy interesantes, como las de Gabriel Abreu y Manuel Garnel, Antonio Palacios y Angel García o Teodoro Anasagasti y José Capuz, además de López Otero y Yáñez con Aniceto Marinas.

Estos arquitectos se unieron de nuevo en colaboración, tras participar en el concurso de la Exposición Internacional, poniéndose otra vez la suerte de su lado. Es importante destacar el decisivo papel del escultor colaborador, Aniceto Marinas en la consecución del premio, muy alabada por el jurado.

A partir de la memoria del proyecto de concurso redactada por los autores y el artículo escrito por D. Francisco Ponce Cordones en los Anales de la Academia de Bellas Artes de Cádiz, se sabe que fueron 16 los equipos los que presentaron sus trabajos, de los cuales

se destacan los siguientes:⁸³

- 1 D. Manuel Vega, *arquitecto* y D. Manuel Fluxá y D. Antonio Parera, *escultores*.
- 2 D. Ramón Frexé, *arquitecto* y D. Miguel y D. Luciano Oslé, *escultores*.(Dos proyectos).
- 3 D. Antonio Palacios, *arquitecto* y D. Angel García, *escultor*.
- 4 D. Teodoro Anasagasti, *arquitecto* y D. José Capuz, *escultor*.
- 5 D. Gabriel Abreu, *arquitecto* y D. Manuel Gamelo, *escultor*.
- 6 D. Benito del Valle, *arquitecto* y D. Miguel A. Estany y D. P. Estanay, *escultores*.
- 7 D. Rafael Martínez Zapatero y D. Rafael Sánchez Echevarría, *arquitectos* y D. Lorenzo Coullaut-Valera, *escultor*.
- 8 D. Modesto López Otero y D. José Yámoz, *arquitectos* y D. Aniceto Marinas, *escultor*.

Al parecer la competencia entre ellos fue grande debido a la calidad de los trabajos presentados y tras una preselección en la que se eligieron los cuatro últimos mencionados, terminaron decantándose por el último de ellos. Dicha comisión de selección estuvo presidida por el Conde de Romanones, presidente del Congreso y compuesta por senadores, diputados, académicos y vocales de la Comisión Provincial de Monumentos.⁸⁴ Adjudicada la obra al equipo ganador, se concedió para su construcción un millón de pesetas.

La comparación entre las distintas propuestas presentadas y la ganadora refleja claras diferencias en la concepción del proyecto. Las bases del concurso planteaban la necesidad de simbolizar o representar en el proyecto las circunstancias y personajes históricos, lo cual interpretaron fielmente los autores del proyecto ganador con la inclusión de las escenas y los protagonistas más representativos del acto, algo que no hicieron los demás grupos concursantes, los cuales basaron sus anteproyectos en temas alegóricos.

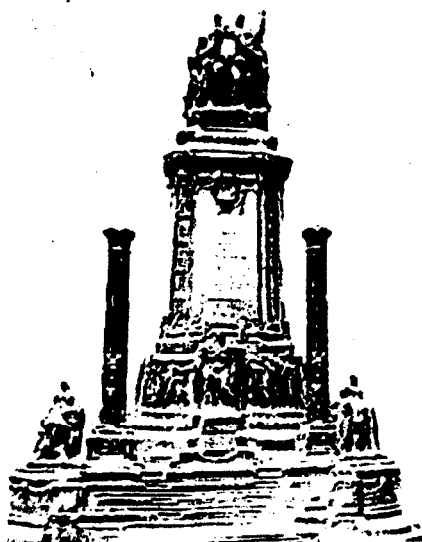
83 Esta documentación ha sido cedida por D. Francisco Ponce Cordones, de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz, autor del artículo: "Un paseo alrededor del monumento a las Cortes".

84 Ponce Cordones, F.: "Un paseo alrededor del Monumento a las Cortes", **Anales de la Real Academia de Belas Artes de Cádiz**, 11, Cadiz, 1993, p. 86.

Eran casi todas las propuestas bastante historicistas siguiendo la moda de principio de siglo y quizá cargadas de ornamentación en exceso.

Utilizaron los concursantes los recursos arquitectónicos más característicos de la tipología monumental como son el arco de triunfo, el obelisco, la columna sola o pareada, etc. adornado todo ello de gran número de esculturas alegóricas, mientras que, como se detalla más adelante, los ganadores se basaron en formas más características de los espacios destinados a sede de Cortes parlamentarias como eran el semicírculo propio de los hemiciclos.

El análisis del proyecto y la construcción del Monumento a las Cortes de Cádiz resulta importante, tanto por la solución adoptada por los autores como por el largo espacio de tiempo transcurrido entre la concesión del premio y la finalización del mismo, ya que surgieron problemas de diversa índole: constructiva, económica y política.

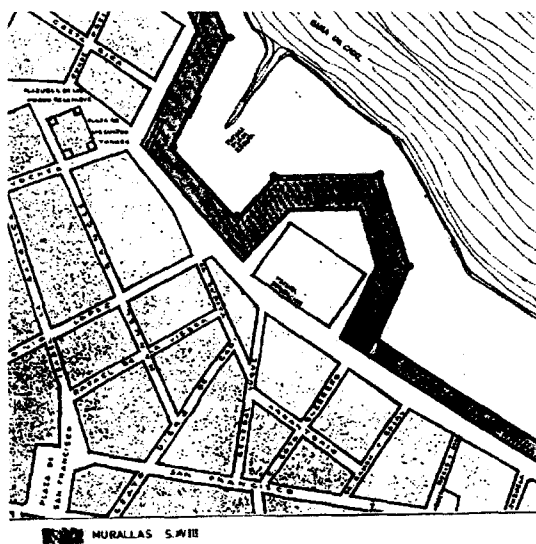


1.3. T. Anasagasti y J. Capuz: Propuesta de Monumento a las Cortes de Cádiz. Cádiz. 1991.

Ya en 1911, aún antes de comenzar la erección del monumento se decidió cambiar su lugar de ubicación. La propuesta inicial del concurso lo situaba en la alameda de Apodaca frente a la bahía, en un espacio intramuros lo cual se modificó para ubicarlo en una explanada cercana, ganada al mar, entre el edificio de la Aduana y el nuevo muelle comercial, denominada actualmente Plaza de España.

Se ha de señalar que la trama urbanística más significativa de la ciudad de Cádiz se constituyó en el siglo XVIII cuando se cerró el amurallamiento del conjunto. Esta muralla formaba un baluarte para incluir el edificio de la aduana, pero a principio del presente siglo se derribó esta zona de muralla y se ganó al mar el espacio que había de ocupar el Monumento a las Cortes de Cádiz⁸⁵.

Ya en la memoria adjunta al proyecto se lamentaban los autores del cambio de ubicación, calificando el nuevo emplazamiento como poco apropiado por el fuerte contraste que supondrían los edificios que lo habían de rodear.⁸⁶



1.4 Recinto amurallado. Situación de la futura Plaza de España. Cádiz. S.XVIII.

Este cambio se consideró en principio poco importante, sin embargo el gran peso del monumento, superior a las 1.500 toneladas, supuso un gran problema para las labores de cimentación debido al fuerte asentamiento que había de preverse, y dificultó enormemente el comienzo de la erección del monumento. Estos trabajos aumentaron considerablemente los gastos, por lo que pronto se precisó de ampliaciones presupuestarias que en algunos

85 Ponce Cordones, F.: "Un paseo alrededor del Monumento a las Cortes", op. cit., p. 88 : *...se procedió a la colocación solemne de la primera (piedra), acto proyectado para el 3 de octubre de 1912.....*

86 López Otero, M., Yarnoz, J., Marinas, A.: "Documento N° 1, Memoria". **Proyecto de Monumento a las Cortes, Constitución y Sitio de Cádiz**, Madrid, 15 de Octubre de 1912, p. 3.

momentos paralizaron las obras. Este problema económico, acompañado de la difícil situación política española de este principio de siglo que derivó en rápidos cambios hizo que las obras se prolongaran durante casi 17 años, retrasando la inauguración del monumento hasta el mes de mayo de 1928. Durante todo este período fue López Otero el director de las obras, ya que Yáñez Larrosa se desentendió pronto de las mismas, sin conocerse el motivo de tal decisión. Las reseñas periodísticas y las actas del Ayuntamiento de Cádiz de todos estos años informan de la lenta evolución de las obras, y de las visitas a Cádiz realizadas por el arquitecto, alabando enormemente su gran dedicación e interés por ver terminado el monumento, llegando a afirmar que su inauguración hubiera sido imposible sin sus desvelos.⁸⁷

El monumento presentado a concurso difiere del finalmente construido en algunos detalles, sobre todo ornamentales. Era el anteproyecto de los ganadores más dinámico y barroco que el resultado final, en el cual las esculturas perdieron fuerza y expresividad y se acercaron más a la estética clásica, más pausada y contenida.⁸⁸ Su forma permitía ser colocado mirando al mar o de espaldas a este, requisito requerido en los acuerdos de las Cortes sobre la convocatoria del concurso de 14 de abril de 1812.

Tal y como reza la memoria presentada por los autores, el proyecto consistía en una gran plataforma semicircular de 46 metros de diámetro a la que se accedía por una amplia escalinata, sobre la cual se recreó un hemiciclo que rememorara el de las Cortes compuesto por dos muros semicirculares. En el centro, y marcando el eje de simetría, se elevaba un cuerpo muy esbelto compuesto por cuatro pilastras rematado por un grupo de cuatro figuras que corresponden a la Libertad, la Justicia, la Democracia y el Progreso. A cada lado del cuerpo principal, sobre las paredes de los muros curvados, se representaban los personajes y escenas más emblemáticos de la Constitución de las Cortes de Cádiz.

La definición de estas escenas se obtuvo de los cuadros de la época titulados "La Junta de Cádiz en 1810" a la derecha y "El Juramento de los diputados" a la izquierda,

87 Diario de Cádiz, Cádiz, 4 de diciembre de 1911 y 16 de Mayo de 1928.

88 Ponce Cordones, F.: "Un paseo alrededor del Monumento a las Cortes", op. cit., p. 87.

cuyos autores fueron Rodríguez Barcaza y Casado del Alisal respectivamente. La interpretación de estos dos relieves de la mano de Aniceto Marinas se titularon "La Junta de Defensa contesta a los franceses" y "La Jura de la Constitución por los Diputados" y en ellos aparecen los diputados de la Junta en actitudes elocuentes y expresivas, minuciosamente descritos físicamente para su fácil reconocimiento.

En la parte posterior cóncava se grabaron los diez preceptos fundamentales de la Constitución y diversas figuras que representan las provincias americanas arrojando el escudo gaditano. Tiene esta parte del monumento una textura muy rugosa, de aspecto pesado, que alude a las murallas de Cádiz que protegían a las Cortes.



1.5 Maqueta del proyecto original presentado a concurso. Cádiz . 1912.

Las figuras ecuestres que rematan las esquinas de ambos muros arrojando el conjunto se realizaron en bronce y simbolizan la Paz y la Guerra. La primera encarnada en una figura femenina con una cruz y la segunda en Marte sujetando una victoria alada.

Todo el monumento se realizó en piedra caliza blanca de Gilena (Córdoba) y las esculturas en arenisca blanca, salvo la figura de la Constitución que es de mármol de Carrara aunque inicialmente se pretendía que fueran todas de mármol. La elección de estos materiales da al conjunto luminosidad y vivacidad, acentuando la presencia del monumento en la Plaza y distinguiendo bien los diferentes planos que lo componían.

Ya se ha comentado la originalidad del diseño del equipo ganador que supo alejarse de los preconcebidos monumentos clásicos para desarrollar un proyecto único basado en la fiel transcripción de la historia del acto a conmemorar. De esta manera, la geometría semicircular es la base de una serie de bajorrelieves y esculturas que permiten explicar visualmente al espectador la realidad histórica de la aprobación de las Cortes de Cádiz. Con la introducción de los numerosos elementos alegóricos ya mencionados, - el sillón vacío del Rey, las figuras de la Paz y la Guerra, el libro de la Constitución etc.- el monumento se constituye en reflejo fidedigno de la hazaña gaditana.

Optaron los autores por una estética clásica, sencilla y rigurosa que, como ya se ha comentado se barroquizaba en los grupos escultóricos, ágiles, dinámicos y voluminosos. Hubo opiniones diversas acerca del resultado, en el que se abandonó el exceso expresivo de los grupos escultóricos para ofrecer al espectador un conjunto más homogéneo y sereno.

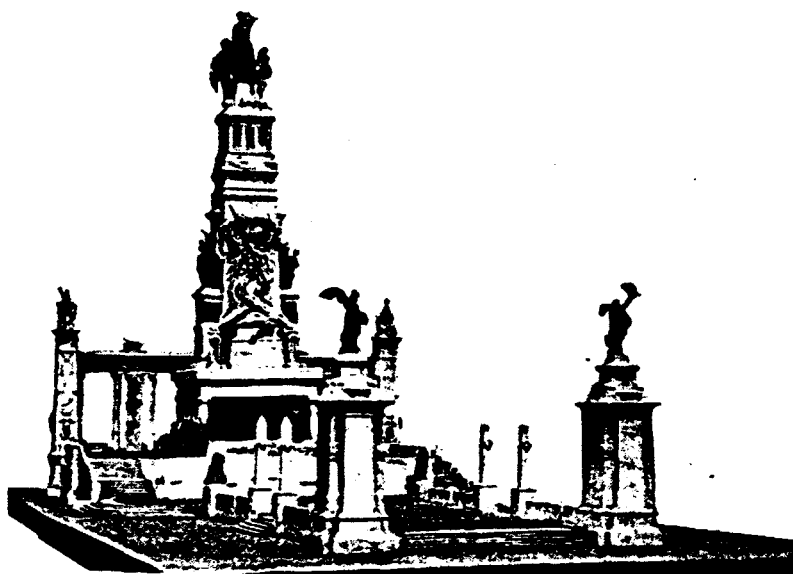
Unos consideraron que se lograba una unidad compositiva entre la arquitectura y la escultura, más fragmentada en el anteproyecto inicial.

Una comparación del monumento ganador con los demás proyectos presentados a concurso permite observar una generalización de ese barroquismo en las distintas iconografías representadas, muy exagerado en algunos que sí habrían de considerarse realmente "eclecticos".

Tal fue el caso de las propuestas presentadas por los equipos de Martínez Zapatero, Gabriel Abreu y Ramón Frexé, en las que se encontraban un buen número de elementos de diversa época y estilo: arcos romanos, obeliscos, columnas, grandes pedestales, e incluso miniaturas de templos, en un alarde imaginativo muy al gusto de la época, pero alejado de la referencia histórica exigida en la convocatoria del concurso.

Cincuenta años después de su inauguración el monumento a las Cortes se encontraba en mal estado, los cambios climáticos, el ambiente marino y el descuido ciudadano lo habían deteriorado considerablemente, afectando sobre todo a los relieves y algunas piezas escultóricas, además del daño general que suponía el asentamiento de una parte del mismo.

La primera intervención en el monumento en los años 60 consistió en una limpieza superficial y el sellado de las grietas más notorias. Veinticinco años después de esta insuficiente actuación, encargaría por fin, la Consejería de Cultura de Andalucía un estudio geotécnico para conocer las causas del asentamiento del monumento para poder acometer correctamente una reparación del mismo. Los resultados de este estudio constataron que la causa fundamental del mal era la heterogeneidad de la cimentación, muy fuerte y profunda en la zona central del monumento pero ligera en el resto. Obtenidos estos resultados la misma Consejería encargo a los arquitectos gaditanos Manuel y Jose I. Fernández-Pujol un proyecto de rehabilitación global del mismo. Tal proyecto se redactaría con rigor y detalle e incluye un estudio previo muy minucioso de los antecedentes históricos y técnicos del monumentos, así como un exhaustivo análisis de la patología del mismo.



1.6. Maqueta de la propuesta de R. Mtez. Zapatero, R. Schez Echevarría y L. Coullaut- Valera. Cádiz. 1912.

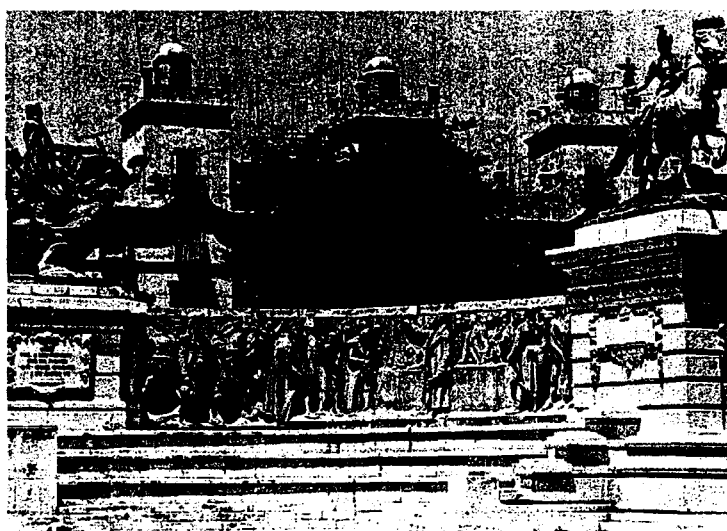
Sin embargo, el trabajo de los arquitectos no se materializó convenientemente en las obras de rehabilitación que se realizaron, ya que el micropilotaje previsto para subsanar el asiento no se llevó a cabo y algunas de las piezas a restaurar hubieron de conformarse con una limpieza. Las que sí se realizaron fueron las labores concernientes a reparación de toda la piedra y los mármoles dañados por la humedad y la acción química, así como la

reposición de algunos trozos desaparecidos en las esculturas y relieves y la impermeabilización de toda la superficie del monumento.

También se planteó en el proyecto la necesidad de eliminar las grandes masas de arbolado, excesivamente altas, que impiden disfrutar de una buena y completa perspectiva del monumento como ya habían observado los autores del proyecto original.⁸⁹

El criterio restaurador adoptado por los arquitectos respondía a una teoría basada en la recuperación de la apariencia perceptiva del monumento restableciendo las piezas con materiales similares pero diferenciadores, de tal manera que se recuperara el aspecto global del monumento pero dejara patentes las intervenciones.⁹⁰

Es ésta una de las teorías restauradoras más aceptadas entre los profesionales, ya que permite distinguir las partes originales de las restauradas a la vez que da a conocer la generalidad del conjunto.



1.7 Estado del monumento previo a la restauración de M. y J.I. Fernandez-Pujol. Cádiz. 1985.

Tal técnica, denominada en su día "anastylosis", resultaba a su entender una buena práctica siempre y cuando se conociera la realidad inicial del monumento, es decir, su

89 López Otero, M., Yámoz, J. y Marinas, A.: "Memoria del proyecto de Monumento a las Cortes de Cádiz", Archivo Municipal, Cádiz, 1911, p. 5: *...el Monumento... podría constituir la parte principal de un jardín formado con plantas de poca altura para no impedir la visualidad.*

90 Fernandez-Pujol, J.I.: "Proceso de restauración del monumento a las Cortes de Cádiz". Cádiz, 1994, p. 25.

verdadero aspecto original como aclararía años más tarde el arquitecto al disertar sobre las teorías de restauración en su discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia.⁹¹

Siguiendo este criterio se preconsolidó todo el conjunto para proceder posteriormente a la reposición de las piezas desaparecidas como fueron: la cara de una de las figuras del relieve derecho, la pata del caballo del grupo de la ciudadanía y la espada de la figura de la Constitución. Recuperó así el Monumento mucho de su aspecto inicial y con ello su esplendor, que permiten contemplarlo prácticamente igual a como lo concibieron sus autores hace casi 90 años.

91 López Otero, M.: "La técnica moderna en la conservación de monumentos", **Boletín de la Real Academia de la Historia**, Madrid, Enero de 1932.

1.2. HOTELES PARTICULARES

1.2.1 La vivienda residencial madrileña a principios del siglo XX.

Los primeros proyectos encargados a López Otero fueron dos hoteles particulares o viviendas unifamiliares según denominación actual, en 1915, así como un edificio de viviendas el mismo año situados en zonas residenciales burguesas del Madrid de principio de siglo.

La profusión de este tipo de encargos en los primeros años del siglo XX, se debió al deseo de la recién advenida burguesía de mostrar su nivel económico ante la sociedad tratando de equiparar el lujo de sus viviendas con las residencias de la nobleza madrileña.

El precedente tipológico más cercano serían los palacetes construidos a finales del pasado siglo y principios del actual como los realizados por el Marqués de Cubas, el palacete de los Marqueses de Amboage en J. Bravo c/v Velazquez de Joaquín Rojí, el hotel en Maria de Molina obra de Manuel M^a Smith e Ibarra, y la casa-palacio de Longoria diseñada por José Grasses Riera, en los que se abandonaba la utilización del ladrillo visto propia del neomudéjar de finales del siglo XIX por trazado aún novecentista y con alguna referencia al regionalismo



1.8 Marqués de Cubas: Palacio de Arenzana. 1876.

Por aquellos días se imponían opiniones como la de Vicente Lampérez, que confirmaba en una conferencia que *"el único camino es el nacionalismo, la adaptación de los estilos tradicionales"*.⁹²

Ello terminó degenerando en un exceso ornamental ya anticuado que, pese a tener una gran acogida social, suponía un retroceso en la evolución estética del tejido urbano.

1.2.2 Hotel-estudio para Miguel Blay

El primero de los hoteles se lo encargó a López Otero el pintor D. Miguel Blay. El edificio, demolido en fecha imprecisa, le valió a su autor un Premio del Ayuntamiento de Madrid en 1915. El segundo fue un encargo, de los promotores Sres. Torán y Harguindey en un solar muy cercano al anterior el año siguiente, 1916. La composición en planta de ambos edificios se inspiró en los mismos esquemas, similares también a la gran mayoría de los proyectos de esta misma tipología diseñados por sus compañeros y ambos se proyectaron con estructura de hormigón armado, una constante en sus obras.

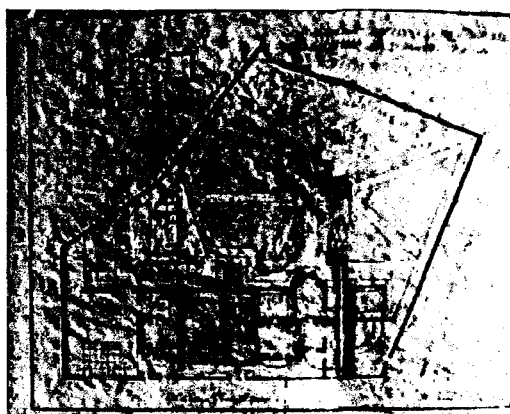
El proyecto del segundo de estos hoteles adolece de una mayor grandilocuencia estética ya que debido al reducido tamaño del edificio, la profusión decorativa basada en decoraciones florales en huecos y balaustres le da un aspecto un tanto barroco.

Se centraba la planta en un gran hall de dos alturas alrededor del cual se organizaban las estancias de recepción de planta baja y volcaban a modo de corredor los dormitorios de planta alta. Esta solución se empleaba ya desde el siglo pasado y no se modificaría prácticamente hasta la introducción de los principios de la arquitectura moderna en nuestro país. Consiguió el autor en esta obra unos espacios interiores grandiosos y lujosos, mediante amplias escaleras, cubiertas vidriadas y arcadas de doble altura que recuerdan decoraciones novecentistas.

D. Miguel Blay, propietario y autor del encargo de este proyecto conoció a López

92 Navascúes, P.: "Los Premios de Arquitectura del Ayuntamiento de Madrid (1901-1908)", *Revista Villa de Madrid*, 52, Tomo 3, 1976, p. 15-16.

Otero durante la celebración del Concurso de Arquitectura de la Sociedad de Amigos del Arte del cual formaba parte del jurado. Recuerda el propio Blay, la gran impresión que causó el proyecto presentado por López Otero y Yáñez a todos los miembros del mismo, razón por la cual ganaron el concurso por unanimidad. A partir de entonces se estableció una amistad entre Blay y López Otero que llevaría al primero a depositar su confianza en el joven arquitecto para la redacción y ejecución del proyecto de su vivienda-estudio en el solar de la calle Pinar de Madrid.



1.9 M. López Otero: Planta de Hotel en C/Pinar. Madrid. 1916.

El programa era el característico de la tipología, con la singularidad del espacio destinado a estudio del pintor que se organizó como una prolongación axial de la planta. Se pierde en ella la centralidad antes citada, para dejar paso a una composición más lineal, en la que los distintos cuerpos se van uniendo según criterios de uso. De esta manera, gabinete, salón y comedor se disponen alrededor del vestíbulo, acoplándose con funcionalidad. No ocurre lo mismo en la planta alta, donde los dormitorios y baños se encajan forzosamente, adaptándose a las formas obtenidas de la distribución de planta baja.

La gran disponibilidad de espacio con que se contaba para el diseño de las diversas estancias que se proyectaban con gran amplitud, sin los actuales problemas de superficie, lo cual permitía irregularidades o formas caprichosas que no necesariamente respondían a una funcionalidad concreta. Esta amplitud es la que aprovechó en este caso D. Modesto

para ubicar en planta los dormitorios y baños con cierta arbitrariedad y ligero desorden pero sin alterar la composición de la planta noble ni la volumetría general.

Al exterior, la diferencia de altura entre el estudio del pintor y el resto de la vivienda minimiza la importancia de éste, acentuando la fuerza de los demás cuerpos que componían el proyecto. La volumetría de la vivienda se constituye como un conjunto de cuerpos maclados que adquiere una gran robustez por la construcción de las fachadas de líneas depuradas, a base de grandes piezas de mampostería que se aligeran en la resolución de los huecos mediante arcos y ojivas que revelan aún ciertas reminiscencias historicistas.

Aunque la composición de alzado responde al esquema típico de basamento, cuerpo principal compuesto de una o dos plantas, y ático bajo cubierta, cada elemento presenta una solución distinta.

El basamento se convierte en un simple zócalo de escasa altura, las plantas nobles exteriorizan su función por el variado tratamiento de sus huecos y el salón se prolonga mediante un "bow-window", fórmula que tendría posteriormente un enorme éxito en los edificios de viviendas de los años cuarenta.

La intencionada asimetría del conjunto da un gran dinamismo al volumen exterior: la torre de dos plantas domina y articula el giro de las dos fachadas a calle donde se sitúa un mirador curvo con cubierta aterrazada que refuerza su carácter de elemento de unión entre dos piezas importantes. Cada uno de los espacios interiores se manifiesta al exterior distinto al contiguo y extrapolando su función constituye una moderna concepción de la conjunción de espacios mediante asimetrías o rupturas.

La fachada a jardín más convencional, igualaba la altura total de los distintos volúmenes y huecos, creando un alzado mucho más homogéneo aunque se mantenía la variedad compositiva en la apertura de los últimos. Mientras que unos resultaban pequeños, otros de gran tamaño se remataban con arcos rebajados y otros se adintelaban y dividían, bien en dos, bien en tres partes. Este juego formal, en cierto modo caprichoso, revelaba un insuficiente dominio del empleo de las proporciones, que pronto alcanzaría el autor.

La gran diversidad de formas se contrarresta con la uniformidad de los materiales empleados, con la fuerza que transmite la piedra y con la rotundidad de las líneas de imposta, que logran dar la imagen de bloque totalitario. Este edificio recuerda inevitablemente el Hospital de Maudes obra del admirado Antonio Palacios, en cuyo estudio, como ya se ha señalado se inició brevemente D. Modesto. El comparación de ambos edificios evidencia la gran influencia que ejerció la obra de Palacios en López Otero.

La novedad del esquema en planta, que recuperaba a inicios del siglo XX los trazados renacentistas y el originalísimo manejo de materiales, cerramientos y huecos de los alzados, que rompían totalmente con la estética novecentista y afrancesada tan bien aceptada entre sus contemporáneos fueron un revulsivo para el recién estrenado arquitecto. Parece lógico plantear por tanto, que el proyecto de la C/Pinar es fruto del deseo personal de experimentar dentro de la línea renovadora y un tanto brutalista que inició Palacios con el Hospital de Maudes. La inteligente interpretación que logró López Otero de esta posible nueva corriente le valieron, no solo el premio del Ayuntamiento de 1915 sino un amplio reconocimiento profesional, que al parecer fue importante para la adjudicación de los siguientes encargos profesionales.

La principal diferencia entre la solución de Palacios y la de López Otero es la combinación de ladrillo visto y piedra que emplea este último, mientras que en Maudes la piedra es contrastada con piezas vidriadas rústicas. Además en la casa de la C/Pinar se rematan con cubiertas a cuatro aguas y grandes aleros de madera sus cuerpos principales, delatando una cierta tendencia regionalista y se restringe el uso de la cubierta plana con balaustrada en los cuerpos menores de anexión mientras que en el hospital de Maudes se extiende a la totalidad del conjunto.

En cualquier caso el proyecto resulta audaz, desembarazado de las modas del momento y capaz de conseguir un volumen desornamentado, novedoso, con una cierta imagen brutalista. Si se repasan los hoteles más conocidos que se acababan de construir cuando se proyectó la vivienda del Sr. Blay se encuentran edificios mucho más clasicistas, bien por su adscripción historicista, bien por hallarse entre la arquitectura neomudéjar y la regionalista. Sorprendió por ello su iniciativa para inhibirse de lo que en aquellos momentos

La gran diversidad de formas se contrarresta con la uniformidad de los materiales empleados, con la fuerza que transmite la piedra y con la rotundidad de las líneas de imposta, que logran dar la imagen de bloque totalitario. Este edificio recuerda inevitablemente el Hospital de Maudes obra del admirado Antonio Palacios, en cuyo estudio, como ya se ha señalado se inició brevemente D. Modesto. El comparación de ambos edificios evidencia la gran influencia que ejerció la obra de Palacios en López Otero.

La novedad del esquema en planta, que recuperaba a inicios del siglo XX los trazados renacentistas y el originalísimo manejo de materiales, cerramientos y huecos de los alzados, que rompían totalmente con la estética novecentista y afrancesada tan bien aceptada entre sus contemporáneos fueron un revulsivo para el recién estrenado arquitecto. Parece lógico plantear por tanto, que el proyecto de la C/Pinar es fruto del deseo personal de experimentar dentro de la línea renovadora y un tanto brutalista que inició Palacios con el Hospital de Maudes. La inteligente interpretación que logró López Otero de esta posible nueva corriente le valieron, no solo el premio del Ayuntamiento de 1915 sino un amplio reconocimiento profesional, que al parecer fue importante para la adjudicación de los siguientes encargos profesionales.

La principal diferencia entre la solución de Palacios y la de López Otero es la combinación de ladrillo visto y piedra que emplea este último, mientras que en Maudes la piedra es contrastada con piezas vidriadas rústicas. Además en la casa de la C/Pinar se rematan con cubiertas a cuatro aguas y grandes aleros de madera sus cuerpos principales, delatando una cierta tendencia regionalista y se restringe el uso de la cubierta plana con balaustrada en los cuerpos menores de anexión mientras que en el hospital de Maudes se extiende a la totalidad del conjunto.

En cualquier caso el proyecto resulta audaz, desembarazado de las modas del momento y capaz de conseguir un volumen desornamentado, novedoso, con una cierta imagen brutalista. Si se repasan los hoteles más conocidos que se acababan de construir cuando se proyectó la vivienda del Sr. Blay se encuentran edificios mucho más clasicistas, bien por su adscripción historicista, bien por hallarse entre la arquitectura neomudéjar y la regionalista. Sorprendió por ello su iniciativa para inhibirse de lo que en aquellos momentos

proyectaban los arquitectos más consagrados, y se decidiese por seguir los principios compositivos de Antonio Palacios, que no dejaba de ser un arquitecto aún novel e inexperto pese a haber sido muy alabado por ganar el premio del Palacio de Comunicaciones.

Sin embargo no continuó la línea de actuación iniciada en esta obra, quizá por no haber hallado en ella aún su propio camino en su particular "*proceso creador*" como el mismo lo denominaba. Se inclinó en sus siguientes obras por la utilización de lenguajes más conocidos.

1.2.3 Hotel en c/Alvarez de Baena.

Precisamente el empleo de lenguajes ya familiares es lo que caracterizó la respuesta del arquitecto ante este nuevo proyecto que, pese a ser casi contemporáneo del anterior, ofrece un resultado formal completamente distinto.

El encargo le llegó esta vez de manos de un amigo y del socio de este, los Sres. Torán y Harguindey, dedicados a la promoción inmobiliaria y que querían destinar la vivienda a la venta una vez concluidas las obras. La parcela se ubicaba en el nordeste de Madrid, en una zona de ensanche donde se estaban levantando un buen número de viviendas similares. Como se puede observar en el documento gráfico anexo, el proyecto difiere bastante del anterior, tanto en planta como en altura. Pudiera ello deberse a la necesidad de ser "*comercial*" puesto que no había propietario final determinado, o bien a un deseo del autor de experimentar otro tipo de soluciones formales.

El planteamiento en planta es aquí más grandilocuente, más lujoso. La estancia más grande de toda la vivienda será precisamente el vestíbulo en doble altura, que se convierte en el núcleo alrededor del cual se organiza todo el funcionamiento de la casa. La importancia de esta pieza se refuerza con la inserción de columnas de mármol que componen una galería al estilo de las rotondas italianas y vidrieras en huecos de escalera y techo. La distribución es típica: vestíbulo, gabinete, despacho, sala, comedor y oficio. La zona de recibir ocupa casi toda la planta noble del inmueble desplazándose las estancias

más privadas a la primera planta donde se ubicaron los dormitorios y baños. La planta de ático se dedicó a servicio, cocina y lavandería al igual que hiciera en el proyecto anterior. Esta disposición tan utilizada en aquella época, era sin embargo poco práctica ya que planteaba una separación entre cocina y salones de difícil conexión, lo cual se solventaba forzosamente con la instalación de un montaplatos en el oficio.

La escalera ocupaba dentro de todo el conjunto un lugar estratégico, no solo por funcionalidad sino por importancia ornamental, situándose en el eje del acceso principal, justo enfrente de este. Tenía un gran tamaño desarrollándose inicialmente en tres tramos de formas curvas, si bien los planos posteriores muestran la desaparición de estas sinuosidades para dar paso a una composición ortogonal más sencilla y moderna. Esta misma ortogonalidad es la que preside toda la composición de planta rompiéndose únicamente de forma clara en el gabinete de planta octogonal, aunque aparecen también reminiscencias novecentistas en las tabiquerías redondeadas y curvadas.

Si se atiende al volumen general se comprueba que de nuevo el edificio queda resuelto como un conjunto de cuerpos conectados entre sí por piezas menores como en la casa de Blay, si bien en esta ocasión los alzados resultan mucho más uniformes, no sólo por sus alturas y perfiles sino también por los huecos que repiten con exactitud sus formas, incluso la división de carpinterías interiores y modifican únicamente su tamaño en función del espacio a que corresponden. Los cuerpos o volúmenes principales acentúan su verticalidad hasta convertirse en torres con cubiertas ligeramente inclinadas que se rematan con finísimas agujas para significarse dentro del entorno urbano.

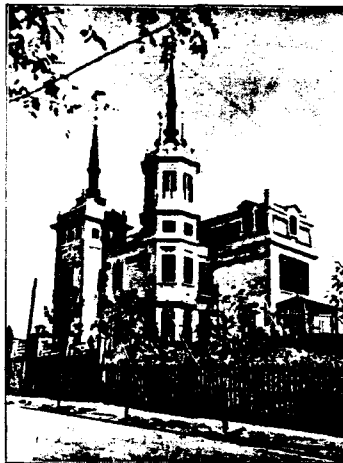
Para reforzar el lujo de la vivienda se emplearon caros materiales sobre todo en la planta de acceso donde se ubicaron las estancias de recibo. Mármol en las columnas, vidrieras y azulejerías artesanales en paramentos verticales y techos, tarimas de pino melis en el suelo y carpinterías de nogal como la balaustrada de la escalera, evidencian que López Otero se ajustó a la moda y los gustos establecidos de aquellos años.⁹³ Aunque el edificio ha desaparecido, la documentación es detallada al respecto. Alzados y dibujos

93 López Otero, M.: "Memoria de proyecto", Archivo Municipal de la Villa, Madrid, Obras de particulares, signatura 22-179-2.

permiten observar el exceso de ornamentación de la propuesta del proyecto inicial y contrastan con las fotografías del edificio, en que se aprecia la desaparición de la mayor parte de la decoración de dinteles y cornisas prevista.

Se reunieron en este proyecto elementos de diversas corrientes estéticas, bien historicistas afrancesadas o madrileñas como indica en la memoria del proyecto el autor, bien estilo Renacimiento, incluso podrían hallarse ciertas reminiscencias "beauxartianas" en las sinuosidades de plantas y alzados.

Hotel en la calle Alvarez de Baena



Vista general

CONSTRUCTORES: PROYECTO Y
ARQ. TORRES Y BARRAL

ARQUITECTO:
MODESTO LÓPEZ OTERO

1.10 M. López Otero: Vista del hotel de C/Alvarez de Baena. Madrid. 1916.

Ya se han comentado las simplificaciones que sufrió el proyecto al construirse, si bien en este caso tales modificaciones ayudaron a mejorar grandemente el resultado final, más limpio y depurado, transmisor de una concepción de las formas basada en la relación de estas con la función y el programa tipológico.

Viendo la disparidad existente entre el gran muestrario presentado en el hotel de la calle Pinar y la metódica repetición de ritmos de este edificio, parecen no pertenecer ambos proyectos al mismo autor y aún menos en fechas tan próximas. Estos dos primeros encargos de López Otero podrían considerarse inmersos en una fase intuitiva de investigación creadora, en las que los recursos formales afloran constantemente como camino lógico del arquitecto que se inicia en la proyectación. Esta idea se acentúa aun

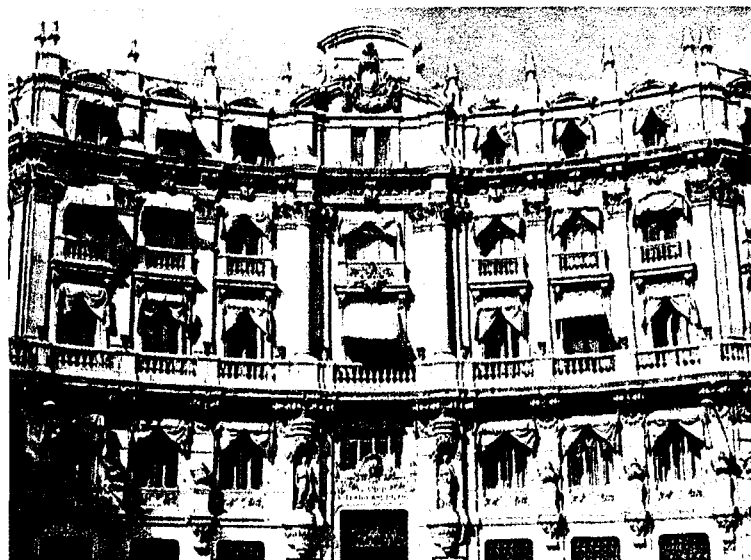
más al proseguir el estudio su obra, sobre todo la continuidad existente entre estos proyectos convencionales y su primer edificio de viviendas que sería su siguiente encargo.

1.3 EDIFICIOS DE VIVIENDAS

1.3.1. La consolidación del ensanche madrileño.

Si se da un somero repaso a los precedentes tipológicos que configuraron el entorno urbano del ensanche del Madrid de principios del siglo XX, aparecen un buen número de edificios que se caracterizan por un intencionado eclecticismo en el que se repiten constantemente soluciones y elementos decorativos afrancesados. La influencia francesa llegó a los arquitectos españoles a través de la actuación de algunos compañeros extranjeros en nuestro país. Se puso de moda a finales del XIX debido al deseo de la burguesía madrileña de dar a sus viviendas un aspecto señorial, el resultado alcanzado en Madrid fue más modesto que el del modelo, tanto por la inferior calidad de los materiales empleados, como por la menor escala de los propios edificios y del tejido urbano en que se habían de integrar.

A principios de siglo, el deseo de engrandecer Madrid motivó así la apertura de la Gran Vía madrileña, y el trazado de nuevas perspectivas viarias, como la extensión de la calle de Alcalá hasta la Puerta del Sol o la prolongación del Paseo de Recoletos.



1.11 E. Adaro y J.L. Salaberry: Banco Central-Hispano. Plaza de Canalejas. Madrid. 1916-20.

Surgen entonces los edificios de "*estilo parisino*" mencionados, retóricos por el exceso de ornamento. Tales son, entre otros, los proyectados por Mathet y Coloma en la C/ Mayor Nº 16, por Arias Rey en la C/ Ferraz Nº 2, por Martínez Zapata en Gran Vía Nº 16, por Sainz de los Terreros en la C/ Lagasca c/v a C/ Lista, por Joaquín Rojí en la Plaza de las Cortes, etc. construidos todos entre 1907 y 1916.

Son estos algunos ejemplos que explican, de un lado la resonancia alcanzada por las tendencias centroeuropeas en España, y, de otro, el afianzamiento del llamado *estilo ecléctico*. Una vez abierta la perspectiva de la Gran Vía y reformada la Puerta del Sol, la necesidad de lograr una imagen homogénea del desarrollo del ensanche de Madrid se consideró fundamental. Ello se lograría gracias al denominado Plan Castro, que conseguiría un crecimiento ordenado mediante una estudiada planificación que impidió improvisaciones y desórdenes urbanísticos graves. Las manzanas de viviendas fueron conformando sus volumetrías con mayor homogeneidad de lo que lo hicieron en otras épocas de la historia de la capital.

El plan, de gran complejidad pese a su aparente simplicidad, cumplió ampliamente con los principales objetivos que perseguía: de una parte, viviendas que proporcionaran una mayor calidad de vida, con grandes patios interiores que permitieran un mayor soleamiento y ventilación, y, de otra, obtener una imagen de unidad del tejido urbano con posibilidad de ampliaciones futuras.

Se alaba hoy, no sólo la calidad constructiva y de materiales de estos edificios, materiales que ya no retornarían a la arquitectura española por el cambio conceptual que traería consigo la asimilación del racionalismo, así como el esquema funcional empleado en los mismos, que ha permitido su ininterrumpida utilización durante todo el siglo con una sorprendente capacidad de adaptación a las necesidades modernas. La inclusión en ellos de modernos ascensores, la previsión de amplios espacios interiores iluminados por grandes ventanales y sus amplias superficies han sido determinantes para el futuro de los mismos.

La profusión constructiva de aquellos años, debido a la ejecución de planes urbanísticos como el mencionado Plan Castro y el del Marques de Salamanca en Madrid o

el Plan Cerdá en Barcelona permiten establecer las bases de la línea evolutiva en la resolución programática de las mismas, lo cual unido a la ausencia de una política especulativa de suelo y la existencia de una burguesía de capacidad económica elevada permitió la reestructuración urbana de aquellos años.

1.3.2. Casa Cisneros en la c/Fortuny

Se ha de observar como, precisamente la tipología del edificio de viviendas, tan característica normalmente en la labor de todo arquitecto, fue una excepción en la obra de López Otero. Aunque se tiene constancia de su intervención en algún otro proyecto de este tipo, es el de la calle Fortuny, el único de éste autor que permanece casi íntegro y del cual se han hallado datos.

Según unas notas personales manuscritas, López Otero colaboró con su discípulo Pascual Bravo en la reforma de un edificio de viviendas en el número 27 de la calle Princesa, proyecto que debió desarrollarse durante el año 1956. En estas notas cita también unas viviendas de nueva planta encargadas por el Conde de Quiroga, amigo y vecino suyo, en el solar actualmente ocupado por una Compañía de Seguros sito en el Paseo de la Castellana Nº 52, muy cercano a la actual Plaza de Gregorio Marañón. La terminación de este último edificio está fechada en 1957, pero no quedan de él datos documentales, pese a sus tardías fechas de ejecución. El edificio del Paseo de la Castellana permanece aún vivo en el recuerdo de Dña. Juana López Otero, hija del arquitecto, ya que por discrepancias durante su construcción, se truncó la amistad entre D. Modesto y el Conde.

Se procederá pues al estudio del primero de todos ellos, ya que además de mantenerse en muy buen estado, ha sido posible el acceso al proyecto presentado en su día ante el Ayuntamiento de Madrid para la consiguiente obtención de licencia de obras. Fue este mismo Ayuntamiento el que le concedió el premio del año 1915 junto al hotel de la calle Pinar ya mencionado.

Del origen de este proyecto existen pocos datos, aparece citado como Casa Cisneros debido al nombre de su propietario y promotor. Todo apunta a que D. Modesto recibió el encargo del Sr. Cisneros a través de un cliente y amigo común de ambos, el Sr. Torán, ya mencionado.

Pretendió el propietario construir en dicho solar un restringido número de viviendas de nueva planta de la mejor calidad incluida una pequeña zona de jardín y reservando para si una de las viviendas de planta baja donde ubicó su consulta de médico y uno de los pisos de primera planta como vivienda propia. El resto fue vendido a personas de su entorno, entre las que se encontraba D. Leonardo Torres Quevedo.

El solar presentaba una geometría algo irregular si bien la posibilidad de dos grandes fachadas a las calles Fortuny y General Arrando prometían buena distribución y soleamiento.

Partiendo de un esquema tradicional de dos viviendas por planta, una a cada calle y de un patio central, López Otero compuso una tipología clásica: portal señorial de gran altura con acceso por el chafalán, gran escalera principal con vidrieras a patio, acceso y escaleras de servicio interiores, estancias de recibir y dormitorios a calle y aseos y servicios a patio de manzana, todo ello con estructura de hormigón armado. También el volumen se manifiesta al exterior de forma convencional con planta baja de grandes ventanales, cuerpo de tres alturas con miradores y terrazas y cuerpo de ático retranqueado con balaustres y torreones en esquinas. La imagen general es un volumen unitario al que se ha superpuesto un tejido formal que organiza y diferencia los cuerpos y huecos mediante detalles y decoraciones que lo adoman.

En sus alzados se alternan balcones, miradores y torreones resueltos mediante almohadillados, impostas y retranqueos complementados por elementos arquitectónicos distorsionados de su concepto inicial como ya se hacía desde los años de moda del romanticismo: pilastras, frontones, balaustradas, ménsulas, arcos y entablamentos se adornan con hojarascas, medallones, bajorrelieves, escudos etc. Se aprecian ciertos detalles característicos de la obra wagneriana que se repetirán en posteriores proyectos de D. Modesto: la decoración floral de forja que remata los torreones y barandillas, la

utilización de cerámica en tono azul en dinteles e impostas y el reforzamiento insistente de las líneas en casi todos los paramentos exteriores recuerdan inevitablemente a las viviendas del arquitecto vienés en el número 40 de la calle Linke Wienzeile de la capital austriaca.

El resultado logrado por el arquitecto en este caso fue interesante y demuestra en él una tendencia más renovadora que la de las arquitecturas afrancesadas de muchos de sus contemporáneos aferrados aún a los excesos postrománticos como se puede observar en algunos edificios de viviendas de Jose Luis Salaberry, Smith Ibarra o los catalanes Mathet y Pla. Pronto se diluiría en la mayoría de los arquitectos el gusto por tanto adorno, para dejar paso a proyectos mas puristas, eclécticos aún, pero en los que la corriente racionalista comenzaba a dejar sus primeras huellas.

Dentro de la corriente renovadora se pueden mencionar los proyectos de viviendas entre medianeras de Gustavo Fernández Balbuena en la C/ Miguel Angel Nº8-14, y de Secundino Zuazo en el actual Nº46 de la C/ Hermosilla que junto con el proyecto de López Otero son ejemplos en los que la calidad de encargo de promotor destinado a obtener la máxima superficie en renta no impidió la concreción de proyectos innovadores que son ejemplo característico de la estética del Madrid actual.

Tanto Fernández Balbuena como Zuazo y López Otero entendieron el edificio de viviendas como un elemento de integración en el tejido urbano, primando la obtención de un esquema distributivo funcional frente a la originalidad formal.

En la distribución en planta se observa también la fidelidad éste último al esquema clásico de sus plantas. Dormitorios y aseos planteaban un cruce de las diferentes funciones del proyecto, lo cual se contraponía con la moderna concepción funcional que empleara Secundino Zuazo, cuya distribución reducía al máximo las circulaciones y comunicaba hábilmente los distintos espacios manteniendo su independencia.

Los elementos compositivos de los alzados difieren bastante en cada uno de los proyectos, Balbuena mostraba su capacidad de comprensión de ese movimiento moderno aún desconocido en España y del que fue principal introductor.



1.12 S. Zuazo: Edificio de viviendas en C/Hermosilla Nº46. Madrid. 1917.

Zuazo en cambio mantenía la importancia de la simetría vertical y la división horizontal tradicional de basamento, cuerpo central y ático retranqueado, y utilizaba aún las decoraciones clásicas, aunque depuradas.

López Otero dispuso una estructura compositiva de alzados basada en la acentuación del chaflán como elemento articulador de la composición y los encuentros de las medianerías, y al igual que Zuazo, acentuaba la verticalidad de los huecos y elevaba la coronación con la construcción de un volumen habitable en ático. Ya se ha indicado la influencia de la arquitectura de Otto Wagner en las barandillas de coronación y de huecos, donde introducía unos rosetones de forja claramente secesionistas. También se aprecia esa influencia en el empleo de la azulejería decorada y los almohadillados de planta baja y chaflán, que contribuyen a la estructuración formal de los distintos cuerpos.

Los estudios realizados para la fuente y el templete del jardín, hoy desaparecidos, reflejan la inercia de las modas de finales del siglo XIX, y el interés puesto por López Otero en el diseño de todos los detalles de sus proyectos.

El proyecto coordinaba con armonía los más diversos elementos constructivos, haciéndoles formar parte de un lenguaje único común, características que valoró el jurado del Ayuntamiento en la adjudicación del premio en el mismo año en que obtuvo el de la casa del Sr. Blay, 1915.



1.13 M. López Otero: Casa Cisneros. C/Fortuny N°35. Madrid. 1915.

1.4 EDIFICIOS DE OFICINAS

1.4.1 Precedentes.

Cuando recibió López Otero el encargo de proyectar la nueva sede de la Compañía de Seguros "La Unión y el Fénix" en un solar de esquina entre las calles de Alcalá y Peligros, ya se encontraba ésta zona de Madrid repleta de edificios de fuerte carácter emblemático. Efectivamente, entre 1889 y 1922 se construyeron entre las calles de Alcalá y Gran Vía la mayoría de las centrales de los principales Bancos españoles. Los trabajos realizados por arquitectos de la categoría de Antonio Palacios, autor del Círculo de Bellas Artes, el Palacio de Comunicaciones y el Banco del Río de la Plata (hoy Central Hispano), Eduardo Adaro, autor de los Bancos de España e Hispano (hoy Central Hispano) y Jose Luis López Salaberry, autor del Casino de Madrid, dan idea de la responsabilidad profesional que suponía para él, más joven e inexperto que los demás autores, levantar un edificio en este entorno. La variedad estilística de los proyectos anteriormente mencionados, permitía moverse en un muy variado repertorio de tendencias, que oscilaban desde el afrancesamiento de Salaberry en el Casino, a la espectacular interpretación del secesionismo de Antonio Palacios.

Ya se ha comentado la diversidad creativa que imperaba en los primeros años de este siglo en nuestra arquitectura. Las modas europeas eran interpretadas de las más diversas maneras por nuestros arquitectos lo que dio lugar a una arquitectura ecléctica de difícil clasificación.

Este eclecticismo se truncó pasados estos primeros años de actividad profesional del camino marcado por estas obras para comenzar a inspirarse en los edificios en altura norteamericanos, como los proyectados por Louis Sullivan. Como es característico de estos, se acentuó con rotundidad la verticalidad del edificio mediante la división longitudinal de huecos y paramentos, situándolos incluso en distintos paños.

De esta forma las bandas verticales que constituían los huecos parecen continuas, ya que la separación entre estos no se revistió de fábrica sino de petos de hierro que

reforzaban su diferencia respecto de los frentes revocados o aplacados de los paramentos ciegos. Este interés por estilizar las largas fachadas mediante impostas y retranqueos a distintas profundidades era propio de la escuela de Chicago que tanto le gustó y cuyas premisas utilizó repetidamente en varios proyectos, sobre todo después de visitarlos personalmente en 1928.



1.14 D. Burnham: Flatiron Building. Nueva York. 1902.

1.4.2. El edificio de "La Unión y el Fénix".

Dentro de la tipología del edificio de oficinas o, del edificio comercial, fue este su único proyecto. El edificio principal de la Compañía Aseguradora "La Unión y el Fénix" había de elevarse en la importante calle de Alcalá, emblema de poder y riqueza en aquella época, por lo que toda compañía que se preciara había de ubicar su sede.

El solar adquirido por "La Unión y el Fénix" para levantar el edificio era una parcela rectangular cuyo lado menor daba a la calle de Alcalá y el mayor a la calle Peligros. El problema importante se planteaba sin embargo, por la obligada medianería del nuevo edificio con la Iglesia de las Calatravas lo cual suponía un condicionante difícil de resolver en el proyecto.

La razón por la que recibió este encargo ha de buscarse en su ya reconocido prestigio como autor de proyectos de éxito, como los premiados a la sazón por el Ayuntamiento. El

encargo suponía para él un reto profesional ya que su resolución debía cumplir varios requisitos difíciles de engranar entre sí. De un lado el interés de la propiedad por agotar la edificabilidad, puesto que se trataba de la sede de la Compañía y la parcela había supuesto una fuerte inversión. De otro lado, la dificultad de adosar un edificio moderno a una iglesia del siglo XVII. Añadido a ambos quedaba el compromiso importante de construir a escasos metros de las mejores obras del brillante Antonio Palacios.



1.15 Iglesia de las Calatravas.Fray Lorenzo de San Nicolás. Madrid. 1902.

Todo esto no fue sin embargo escollo para que desarrollara uno de sus mejores proyectos según recuerdan sus discípulos.

El edificio terminado fue muy alabado tanto por sus compañeros de profesión que consideraron bastante acertada la solución como por el Ayuntamiento de la ciudad que consideró esta obra como un ejemplo a seguir para el embellecimiento del Madrid moderno.⁹⁴

94 López Otero, M.: "Memoria de proyecto", Archivo Municipal de la Villa, Madrid, Obras de particulares, signatura 45-105-24.

¿Cuales fueron las premisas en que se basó para no distorsionar el entorno existente? Según redactó él mismo en la memoria adjunta al proyecto: *"...es cierto que el templo.. .no tiene en si valor artístico especial... Pero es tan típicamente madrileño su aspecto y tan necesaria su conservación en esa calle en transformación constante, que ante las imposiciones de la modernidad se obliga su permanencia... Este criterio conservador ha sido la base del trazado del nuevo edificio y se ha procurado resolverlo conciliándolo con el legítimo plan económico de la Compañía".*⁹⁵

Este respeto hacia el volumen de la iglesia y la jerarquía del conjunto debía resolverse mediante un volumen sencillo que no obstruyese la hermosa perspectiva de la cúpula desde la calle de Alcalá. Solucionó el problema mediante un cuerpo prismático que cuajaba toda la parcela sin sobrepasar la altura de sus edificios medianeros, para convertirse después en una torre de gran esbeltez que superaba su elevación respecto de la cúpula.

Manteniendo el sistema estructural del hormigón armado, la composición en planta se resolvió nuevamente de forma muy simple, ocupaba todo el solar en las primeras cinco plantas para pasar a ser un cuadrado situado en la zona más alejada de la calle de Alcalá en las siguientes once alturas. Es probable que esta idea partiese de la imagen del cercano Palacio de Correos, aunque aquí la intención del autor perseguía señalar el eje de simetría del inmueble y elevar un volumen que supusiera en el futuro un hito dentro del gran espacio monumental en que se había convertido la Plaza de Cibeles.

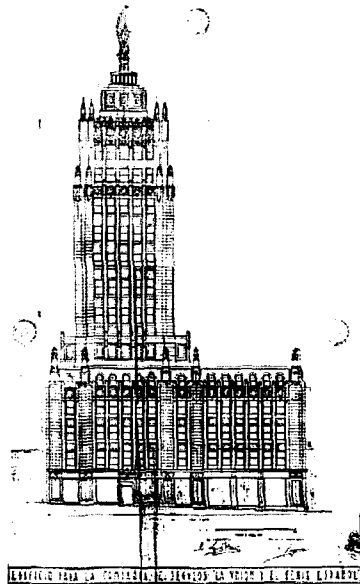
La distribución interior del proyecto es casi esquemática, muy práctica, lejos de las suntuosidades de los proyectos anteriores. Las escaleras se resuelven con tramos rectos sin curvas ni decoraciones; las tabiquerías se limitan a dividir el espacio según necesidades buscando la máxima funcionalidad; las plantas de la torre quedan diáfanas con la excepción de un pequeño núcleo de servicios y comunicaciones, absolutamente actual en su concepción. El concepto de edificio comercial parece bien comprendido por López Otero, que eludió en este proyecto las grandilocuencias de las viviendas privadas desarrollando unas plantas diáfanas versátiles y funcionales en las que parece preconizar

95 López Otero, M.: "Memoria de proyecto". op. cit.

uno de los más importantes postulados de la nueva arquitectura.

A su vez estos vanos se ornamentan a base de grandes florones que recuerdan la decoración de tipo "beaux-arts", esta misma decoración amplía su tamaño para formar el remate del último cuerpo del edificio seguramente con intención de reforzar la terminación y compensar la pérdida de tamaño a que obliga su distancia en altura.

Existen ciertas diferencias entre el aspecto exterior del proyecto y la imagen final del edificio, sobre todo en los remates y coronaciones de sus volúmenes. En los dos alzados de proyecto se coronan los tres cuerpos que componen el edificio con rotundos pináculos en disminución entre los que se disponen otros más pequeños que rematan las separaciones de los vanos.



1.16 M. López Otero: Proyecto de "La Unión y el Fénix". Madrid. 1928.

En la obra construida sin embargo, estos elementos desaparecen, siendo sustituidos por una barandilla ciega que forma cuarterones con los mismos medallones de hierro entre los huecos de su frente, muy similar a los elementos utilizados por Sullivan en su edificio Chicago III.

Más interesante es la inclusión de frontones en las bandas verticales que rematan la torre en su alzado a la calle de Peligros. Estos frontones se repiten además en todos los

frentes del segundo cuerpo de dicha torre. Se mantuvieron con un tratamiento bien diferenciado del resto, los retranqueos de la última planta y el basamento de la torre. Este escalonamiento logra la deseada sensación de altura, además de prestar a cada parte del edificio su propio significado.

El volumen más bajo separa la planta de acceso del resto utilizando para ello una rotunda y voluminosa imposta, y se remata con un sencillo peto que no es más que la repetición en todo su frente del remate ciego de los huecos verticales. La sutileza compositiva mostrada al dejar vivas las aristas entre los distintos alzados y retranquear las plantas de coronación entre unos cuerpos y otros, así como la escasez de ornamento reducido al mínimo, y la esbeltez lograda en cuerpo elevado obligan a considerar este edificio como el más moderno de los por él construidos. La limpieza del trazado lleva a agrupar la escasísima ornamentación de los alzados en las dos últimas plantas, esto es una novedad dentro del estilo empleado en los edificios mencionados. Las cresterías y pináculos de su última planta reafirman la imagen de ligereza del edificio, pese a tratarse de uno de los remates más antiguos empleados en arquitectura.⁹⁶

En la memoria de proyecto se manifestaba el deseo de dar la máxima esbeltez al edificio, acumulando la ornamentación en las cresterías y en los elementos terminales. Es esta una decoración un tanto renacentista que pretendía posiblemente enlazar con los detalles utilizados por Madrazo a finales del siglo XIX en la restauración de la iglesia de las Calatravas.

El edificio sufrió, ya en los años 40, una ampliación proyectada por el arquitecto Fernando García Mercadal. Pese a su discreta actuación diseñando un cuerpo acristalado en todos sus frentes, éste estropea la visión general del edificio y rompe la armonía del volumen. El carácter menor de la obra de Mercadal invitaría a su eliminación, puesto que no se puede hablar de una obra emblemática de este autor del cual existen edificios mucho más importantes. Su autoría no debería justificar suficientemente el mantenimiento de tal añadido hoy perturbador de carácter integrador del inmueble.

96 Chueca Goitia, F.: "Entrevista con Teresa Sánchez de Lerín, op. cit., p. 2: *Este edificio está muy inspirado en el Ayuntamiento de los Angeles, es lo mejor dentro del catálogo de arquitectura urbana de López Otero....*

No se debe cerrar el estudio de este edificio sin hacer referencia a la escultura que lo remata y sirve de imagen de la empresa propietaria. Impuesta por "La Unión y el Fénix", la colocación de una coronación emblemática de la firma, el arquitecto quiso reducir el símbolo a un relieve en la parte más alta de la torre, recordando los ornamentos secesionistas, pero su propuesta no fue aceptada por la propiedad, que deseaba algo más llamativo.

La escultura, con forma de Ave Fénix en clara alusión al nombre de la casa, es obra de Camps, un escultor que debió ser escogido por la empresa, ya que no se tiene constancia de relación alguna con el arquitecto. Parece ser que la idea de la colocación de una escultura como "guinda" de su edificio no fue de su agrado, pero a día de hoy constituye uno más de los hitos de la calle de Alcalá y resulta casi imprescindible para su localización, pese a no ser ya el edificio la sede de la Compañía que lo construyó.

1.5 HOTELES DE VIAJEROS

1.5.1. La evolución del proceso creador a través de la tipología hotelera.

Intentaba convertirse Madrid, desde finales del siglo XIX, en una capital cosmopolita, como se ha comentado en el apartado relativo a los edificios de viviendas. Con tal fin se planteó la necesidad de hacer desaparecer el intrincado juego de calles del centro de la ciudad que partían de la puerta del Sol y cuya configuración mantenía el aspecto anticuado y provinciano de la ciudad, mas parecido al de un pueblo grande que a una capital. Nació de esta manera, la idea de demoler gran parte de aquellas construcciones y abrir una gran avenida que enlazara el Paseo de Recoletos con la Plaza de España. Se proyectó entonces la Gran Vía que transformó la imagen del Madrid antiguo con la amplia perspectiva que la calle ofrece actualmente. A tal cambio de imagen contribuiría, de manera importante la aparición de edificios emblemáticos que, buscando una imagen rotunda y elegante, engalanaban el entorno. A lo largo de toda la avenida y sus calles adyacentes se elevaron un gran número de edificios, los cuales, junto con el cambio radical de imagen que experimentó el Paseo de Recoletos por la construcción de diversos palacetes privados, dieron lugar a la importante transformación de la ciudad.

Ya se ha hecho mención a la gran modificación que fue sufriendo la capital en lo que a edificios de viviendas se refiere. En cuanto a la tipología hotelera, también se dio la circunstancia de la pareja construcción de dos proyectos sobresalientes: los hoteles Ritz y Palace, que aún hoy son emblema de la elegancia y el lujo de la capital. La edificación de estos hoteles fue clave para considerar alcanzado el "status" burgués que deseaban los madrileños.

El primero en aparecer en escena fue el Hotel Ritz, proyectado en 1908 e inaugurado en 1910. Pertenecía a una cadena francesa de hoteles de lujo con fama en todo el mundo, y cuya imagen corporativa obligaba a realizar proyectos de edificios muy similares en las distintas ciudades en que se iban asentando. El autor de los proyectos fue durante bastante tiempo el arquitecto francés Charles Mewes (1860-1914), quien también diseñó en España

un segundo hotel, ajeno a esta cadena hotelera pero con una similitud con el Ritz tan clara que resulta imposible no relacionarlos: el Hotel María Cristina en San Sebastián.

La dirección de obra del Ritz madrileño corrió a cargo de los arquitectos españoles Luis Landecho y Lorenzo Rey, debido a la permanente ausencia de su autor extranjero. El hotel, compuesto bajo las más estrictas premisas de la arquitectura francesa de finales de siglo, marcó la moda de los siguientes años para todo edificio madrileño que pretendiera transmitir una imagen de riqueza.

El Hotel Palace se inauguró un año después y fue, en cambio, obra de un arquitecto español, Eduardo Ferrés Puig aunque la propiedad fuera también una sociedad francesa, la Société des Grands Hotels et Casinos d'Europe.



1.17 E. Ferrés Puig: Hotel Palace. Madrid. 1910.

Este arquitecto, muy conocido en aquellos años, poseía una gran experiencia hotelera, y construiría posteriormente algunas de las sedes del Ritz en el extranjero, además del Casino de Estoril y de dirigir las obras de la Exposición Universal de Barcelona.

Ambos proyectos, Ritz y Palace, presentan muchos aspectos comunes, tanto de volumen general, como de solución de cubiertas, torreones de esquina y disposición de fachadas compuestas por basamento, cuerpo central y ático, además de su clásica distribución en planta. La casualidad ha querido que su ubicación enfrentada, mantenga

viva la rivalidad entre ellos después de tantos años.

Por la misma época, se erigen en el extranjero enormes hoteles con altura y capacidad inimaginables para Europa, como el Hotel Roosevelt en Nueva York o el Hotel Baltimore en Los Angeles, entre otros. Su influencia en López Otero fue importante en el aspecto formal, ya que incorporaban la estética del edificio en altura, típica de Chicago y Nueva York, que tanta impresión le había causado a través de revistas especializadas; impresión que se acrecentó más tarde al conocer esos hoteles "in situ".

Tal era el panorama de la arquitectura hotelera madrileña cuando se realizó a López Otero el encargo del primero de sus proyectos para hotel de viajeros en el Paseo de Recoletos. Casi simultáneamente, con una escasa diferencia de meses, recibiría también el encargo del Hotel Gran Vía.

Las condicionantes de partida eran, sin embargo, bien distintos ya que en este último se pretendía crear un hotel de lujo mientras que el hotel Nacional estaba destinado a viajeros de paso, desplazados a la capital por motivos de trabajo. El hotel Nacional se ubicaría en una parcela muy representativa, en plena Plaza de Atocha, justo enfrente de la estación de Mediodía, con una posición realmente privilegiada. Tuvo por ello gran éxito, no solo entre los viajeros sino también entre los habitantes de la capital, y en el se asentaron tertulias y reuniones que llegaron a ser tradicionales.

La similitud estética de ambos edificios es manifiesta, y presentan casi idénticas plantas tipo, variando muy levemente los planteamientos compositivos de uno a otro.

Posteriormente, en 1928, recibiría de nuevo López Otero el encargo de otro hotel de viajeros; esta vez en la ciudad de Salamanca, en solar muy cercano a la Plaza Mayor. Se pretendía con él llenar el vacío existente de alojamientos de calidad en una ciudad tan turística. Para entonces han transcurrido ya varios años desde su primer encargo de este tipo y el lenguaje compositivo acusa un cambio evidente.

Esta misma evolución se manifiesta también en su siguiente encargo. Se situaría éste en una ciudad bastante lejana a la anterior, Sevilla, y recibiría el encargo del propio Alcalde. Se trataba de levantar el conocido Hotel Cristina, para ampliar así la capacidad de alojamiento de la ciudad con vistas a la Exposición Nacional de 1929. El hotel, terminó su

función hacia 1942 y fue reformado en su totalidad para convertirlo en viviendas con bajos comerciales, es muy similar al de Salamanca.

Pero no sería éste el último hotel encargado a D. Modesto. Una carta privada dirigida al Director General de Bellas Artes y fechada el 21 de mayo de 1959 revela un conflicto importante surgido por la ubicación de un hotel, cuyo autor de proyecto era López Otero, sobre las supuestas ruinas del antiguo Alcázar de Jerez. Todo parece indicar que se iniciaron las obras el 30 de septiembre de 1958 pero fué paralizado cinco meses después, lo que debió ser definitivo.

Estos proyectos hoteleros representan lo más significativo de la obra arquitectónica de López Otero, debido al carácter individualizado de estos trabajos profesionales, ya que la labor en equipo realizada para la Ciudad Universitaria impide conocer su auténtica realidad de su personalidad creativa. Además la continuidad en el tiempo de proyectos de una misma tipología permite estudiar la trayectoria profesional de D. Modesto con mayor rigor. El hecho de no haber desaparecido ninguno de estos edificios e incluso permanecer alguno de ellos casi intacto, ofrece la posibilidad de realizar un análisis comparativo de las distintas soluciones dadas por un mismo autor a similares condicionantes funcionales y formales.

1.5.2. El Hotel Nacional.

El 13 de agosto de 1919 presentó López Otero en el Ayuntamiento de Madrid el proyecto para la construcción de este hotel, cuya propiedad correspondía a una sociedad representada por D. Ramón Carnicer. Se desconoce la razón por la que le fue encargado el proyecto a D. Modesto, ya que no hay ningún dato que confirme una relación previa con este señor.

La parcela consistía en un trapecio de forma regular con dos grandes fachadas al paseo de Recoletos y a la c/Atocha, cuya confluencia permitió la configuración de un gran chaflán entre ambas. Se aprovechó la importancia que adquiriría éste como charnela de

ambos frentes de fachada para ubicar el acceso principal del edificio.

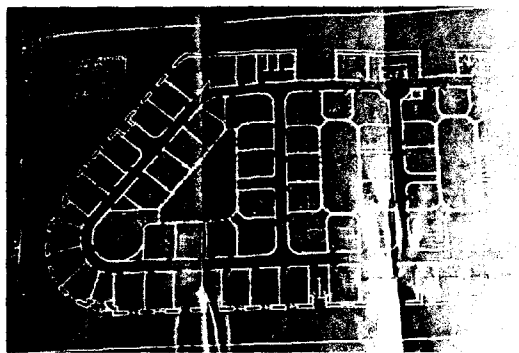
El esquema funcional en planta resultaba bastante simple, casi inmediato: varios patios dan luz y ventilación a los grupos de habitaciones interiores que se componían poligonalmente y se rodeaban de amplios corredores. Esta disposición es la que repetiría, con mínimas modificaciones, en la distribución de los posteriores proyectos de hoteles. Las habitaciones achafanaban sus esquinas, según moda de la época y se disponían una tras la otra al modo tradicional de los hoteles existentes.

En este proyecto la planta de acceso carecía de salones, comedor y servicio de cafetería debido a su carácter de hotel de paso o de viajeros, lo que impidió a López Otero mostrar las dotes de escenógrafo para ambientes de lujo que probara en sus anteriores proyectos. El núcleo de comunicaciones y los servicios se situaron en la medianería opuesta al paseo de Recoletos, alineados entre los pequeños patios de ventilación, reservando las fachadas para las habitaciones de viajeros. En estos primeros años del siglo todavía, salvo escasas excepciones, carecían los hoteles de habitaciones con baño incorporado, lo que obligaba a circulaciones horizontales de larguísimos recorridos para acceder a la mayoría de las habitaciones lo cual resultaba una solución poco funcional.

Se ha de apuntar la diferencia existente entre la escasa funcionalidad que presentan las plantas del proyecto y el novedoso trazado de los alzados en los que se observa un afán experimentación mediante el empleo de elementos provenientes de distintos lenguajes formales.

Tomando el modelo de arquitecturas extranjeras, pero sin caer en el afrancesamiento de los precedentes estudiados, compuso los alzados según un orden apilastrado que se remataba con un rotundo entablamento.

La fachada al paseo de Recoletos precisaba de una composición rítmica, armónica, pero no excesivamente repetitiva debido a su gran longitud. Resolvió esta dificultad con el libre empleo de elementos clásicos adaptados al concepto de edificio en altura proveniente de la Escuela de Chicago.



1.18 M. López Otero: Planta tipo del Hotel Nacional. Madrid. 1919.

La hipótesis compositiva consistió en el agrupamiento de los vanos en franjas verticales que se retranqueaban respecto de los muros ciegos estableciendo dos planos de fachadas distintos. Esta era precisamente la base estructural de los edificios de Roche y Sullivan: el reparto de los huecos de ventanas entre muros almohadillados. De esta manera se lograba dar movimiento a frentes de tan largo desarrollo, creando un ritmo que acentuaba al máximo la verticalidad.

En su caso esta composición se reforzaba con la adición de una serie de elementos ornamentales de gran fuerza aunque algo barrocos que se localizaban, al igual que hiciera Sullivan, en las coronaciones. En el hotel Nacional sin embargo, estos adornos mantenían el clasicismo de la corriente historicista o bien recordaban a los empleados por los secesionistas austríacos. Ejemplo de ello es la cubrición de los patios interiores en la planta baja, sistema utilizado por Otto Wagner en su edificio de la Caja de Ahorros de Viena, y que recogió el arquitecto español en este proyecto por su gran funcionalidad y belleza interior. Empleó para ello bóvedas de vidrio celular que cubrían los patios en planta baja, incorporando la superficie de éstos a las zonas de recepción.

Todo el exterior se realizó en aplacado de granito gris con piezas de corte rectangular y superficie lisa sin pulir, el mismo material que emplearía en el hotel Gran Vía y la sede de "La Unión y el Fénix", respondiendo a la generalizada imagen del centro de Madrid. Como explicaba en la memoria de proyecto, pretendió la integración en el entorno urbano y la homogeneidad compositiva frente a experimentaciones como la llevada a cabo en el hotel

de Sr. Blay, manteniendo así su habitual coherencia creativa. La casa de Blay se situaba en el ensanche, en una zona de la ciudad que carecía aún de una imagen formal previa, de un entorno consolidado, todo lo contrario a los lugares donde habían de situarse los otros proyectos mencionados.

Respecto de su volumetría, destaca el trazado del chaflán, cuya situación, dentro del entorno de la plaza de Atocha, aprovechó para ubicar el acceso principal al hotel. Organizó un cuerpo diferenciado mediante el retranqueo del paño de fachada y el pareamiento de las pilastras laterales logrando un volumen potente y rotundo que se verá aún acentuado con el posterior añadido en altura de un ático. El propio arquitecto habla en la memoria de proyecto de la necesidad de una "*disposición eurítmica*" que divida la fachada en distintos cuerpos de la debida proporción.⁹⁷

Si se compara este hotel con otros proyectos suyos, el del hotel Gran Vía o el edificio de "La Unión y el Fénix", además de la similitud ya mencionada de los materiales empleados se encuentra la repetición de su estructuración en altura. En los tres volúmenes se eleva primero una planta baja de doble altura, que aloja en su interior el acceso y la recepción y se configura al exterior como un basamento. En el hotel Nacional este cuerpo es muy transparente, acristalado casi en su totalidad con un solo paño de grandes ventanales al que se antepone, casi tangencialmente una fila de columnas clásicas que cumplen dos funciones, la decorativa y la sustentante.

Esta planta basamental se separa de las dos siguientes, de menor altura, por una gran marquesina y un amplio alero. Sobre éste se sitúa el cuerpo principal ya mencionado, que mantiene una influencia clásica en el empleo del fuste para acentuar la verticalidad del conjunto.

La última planta presenta unos paramentos ciegos entre ventanas, totalmente decorados con algo semejante a un escudo y sobre ellos como remate, una balaustrada con frontones en las esquinas. Por encima de esta balaustrada habrá de situarse todavía un ático retranqueado, en el que la disposición formal de los huecos, muy verticales, busca

97 López Otero, M.: "Memoria de proyecto del Hotel Nacional". Archivo Municipal de la Villa, Madrid, Obras particulares, Signatura 27-222-3.

el contraste con la horizontalidad de la pequeña barandilla y el ancho y pronunciado alero. Finalmente, sobre éste todavía se colocará una segunda balaustrada flanqueada por grandes pináculos en las esquinas, que sirve de remate a todo el conjunto.



1.19 M. López Otero: Hotel Nacional. Madrid. 1925.

Esta composición, que juega insistentemente con la horizontal y la vertical y con la volumetría de fachada, se repetirá con pequeñas variaciones en sus proyectos posteriores, adaptándose en cada caso a sus condicionantes formales. Tal estética, característica de los edificios norteamericanos de aquellos años, permitía evitar la monotonía de las grandes fachadas con repetición inacabable de huecos y logra darles un movimiento y dinamismo que no existía en los proyectos historicistas.

Además de la influencia de las obras proyectadas y construidas, existió una característica común ambos arquitectos que fue su gran capacidad de dibujo. Fueron ambos unos excelentes dibujantes que utilizaron esta habilidad para diseñar con minuciosidad y detalle todos y cada uno de los componentes de sus proyectos. La concreción de estos es exhaustiva en particular la estructuración de alzados y los elementos decorativos, lo cual ha permitido contar ahora con una documentación definida y exacta.

En cuanto a la ornamentación empleada en este hotel, es muy similar a la que

posteriormente empleará en el Gran Vía y en el edificio de la "La Unión y el Fénix"; incluso aparece más exagerada en este caso, quizá por un deseo de representatividad dada la importancia del edificio en su emplazamiento, aunque en la memoria de proyecto insistiera en buscar sencillez y sobriedad. Los elementos clásicos se barroquizaron para reforzar la riqueza de conjunto, buscando una imagen definida y potente que permitiera identificar el hotel con facilidad y ofreciera una bella y elegante perspectiva desde el paseo de la Reina Cristina, lo cual parece haberse logrado. El potente volumen quedaba reforzado por la composición oteriana, la cual le dio una imagen característica que aún perdura y logró integrarlo, pese a su gran tamaño, en la escenografía urbana de la glorieta.

En este uno de los raros casos en su obra en que el proyecto se respetó con fidelidad durante su construcción. Únicamente la agregación de una planta, obra realizada igualmente por él, modificaría su aspecto inicial.

Calificado por algunos críticos contemporáneos como neoclásico y academicista, es sin embargo este edificio un ejercicio innegablemente clásico, fruto de la formación historicista de su autor que actuó como introductor en España de la estética del edificio en altura, germen de la arquitectura moderna. Los impresionantes proyectos de Sullivan causaron profundo impacto en él, que sin abandonar la influencia de la nueva arquitectura vienesa, trató de sacar el máximo provecho de la lección de arquitectura que ofreció con sus ejemplos el norteamericano.

Al año de terminarse el inmueble se introdujo una planta de ático como consecuencia del deseo de la propiedad de aprovechar al máximo la edificabilidad del inmueble. La ampliación fue proyectada en 1926, y dirigida posteriormente por el propio arquitecto del edificio. Planteó éste la introducción de esta nueva planta mediante el retranqueo de las líneas de fachada existentes, de forma que resultase casi inapreciable desde una perspectiva peatonal. Ello permitiría mantener intactos los alzados y con ello el aspecto general del edificio, algo muy importante ya que el edificio contaba con una imagen consolidada.

Este planteamiento fue aceptado por el Ayuntamiento, que consideró acertada la propuesta oteriana puesto que permitía la elevación de la planta sin la distorsión de la

perspectiva urbana o el daño del volumen existente, por lo que concedió sin dilación la licencia para su construcción. Los macizos y vanos del proyecto de ático mantenían los ritmos existentes en los alzados de Atocha y el Paseo de Recoletos, mientras que en el chaflán se rompía el ritmo aumentando el número de huecos.

Para acentuar aún más la importancia del chaflán y potenciar la imagen del edificio, se elevaron dos cuerpos a modo de pequeñas torres, que se adelantaban respecto de los planos de fachada y se remataban con los mismos pináculos de la balaustrada. Utilizó para ello el orden apilastrado con entablamento del proyecto inicial y mantuvo la estética de los elementos ornamentales, lo que ayudó a la integración del añadido dentro del volumen existente.⁹⁸ Recuperando el lenguaje formal utilizado en el proyecto inicial, se adaptó a la estética del entorno existente e incluso se reforzó la imagen del conjunto.

Cabe mencionar la rehabilitación de que ha sido objeto el inmueble tras largos años de abandono. Comenzada su rehabilitación en 1996, fue terminada en 1998. Los autores del dicho proyecto de rehabilitación citan los años 50 como fecha aproximada del abandono definitivo del edificio, si bien en la planta baja, al lado del acceso principal del hotel continuó funcionando un pub llamado "Gay" hasta hace tan sólo cuatro años (1992). Al parecer el edificio paso a ser propiedad del Fondo de Garantía de Depósito, debido a la quiebra de la sociedad propietaria, Puente Cultural, y fue adquirido a éste en los años 60 por su actual propiedad: POLYNAR S.A., cuyo representante legal es D. Manuel Muñoz. Dicha propiedad mantuvo durante los últimos años diversas negociaciones con el Corte Inglés para reconvertirlo en Centro Comercial pero la Normativa vigente impedía tal uso. Posteriormente, y para la Empresa Hotelera SOL los redactores del actual proyecto de rehabilitación realizaron un estudio de aprovechamiento sin que la propiedad llegara a tratos concretos con dicha Empresa, para finalmente asociarse a la cadena francesa NH hoteles para la definitiva rehabilitación y recuperación del edificio.

Han llevado a cabo el acondicionamiento los arquitectos Gerardo Mingo, José Antonio

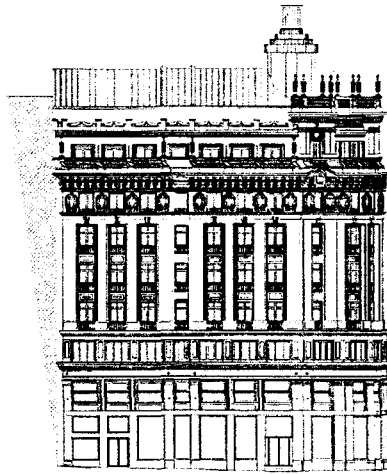
98 López Otero, M: "Solicitud de modificación de coronación del edificio", Memoria de proyecto, **Archivo de la Villa**, Madrid, , 1924, signatura 27-222-3.: *La crujía se ha remetido para dejar correr la balaustrada que va sobre la cornisa general.*

Díaz Pavón, José Manuel Barbero, José Luis Bernau de Pedro y Jerónimo y Ambrosio Arroyo, cuyo proyecto plantea la reestructuración de todo el interior del edificio conservando únicamente las fachadas principales. Ello se debe a la imposibilidad de mantener la distribución original para adecuar el hotel a las normativas y necesidades técnicas que se exigen actualmente. Se considera también que la antigüedad del inmueble ha dejado obsoleta la estructura original, tanto por distribución como por inseguridad. Es, sin embargo, deseo de los autores del proyecto, recuperar el esplendor del edificio primitivo, ya que consideran que es éste un volumen plenamente integrado en su entorno y constituye además un hito importante del urbanismo madrileño de principio de siglo.⁹⁹

En cuanto a las modificaciones realizadas en el exterior del inmueble, la necesidad de habilitar las maquinarias de ascensores, instalaciones de aire acondicionado etc. en la parte superior del edificio ha sido resuelta al exterior mediante la creación de un cuerpo acristalado que sobresale tras el ático. También se ha incorporado un cilindro en el chaflán de esquina que se remata con el logotipo de la Empresa hotelera arrendataria del inmueble. original distribuyéndose alrededor de dos grandes patios cuadrados cubiertos y tres pequeños patios lindando con la medianera con el edificio colindante. El espacio interior, en cambio, se modifica totalmente respecto del original distribuyéndose alrededor de dos grandes patios cubiertos y tres pequeños patios lindando con la medianera con el edificio colindante.

El proyecto se reorganiza por plantas de la siguiente forma: dos plantas de garaje en el sótano con 38 y 27 plazas cada una, planta baja destinada a restaurante, recepción, conserjería, servicios internos y acceso a garaje, planta primera para salones, comedor etc., plantas segunda a séptima destinadas a habitaciones dobles y simples con baño.

99 Arroyo, A. y J., Mingo G., Barbero J. M. Díaz, A. y Bernau, J. L.: "Memoria del Proyecto de acondicionamiento del Hotel Nacional", Madrid, 1996.



1.20 J. y A. Arroyo, J. M. Barbero, J. L. Bernau, J. A. Díaz y J. Mingo: Rehabilitación del Hotel Nacional. Madrid. 1995.

El resultado final obtenido en el proyecto de rehabilitación ha reestructurado totalmente el enorme volumen compuesto por López Otero creando un interior moderno y funcional, aprovechando al máximo las superficies por planta pero respetando a la vez todos los huecos del proyecto original.

La recuperación del hotel Nacional, cuyo estado era hasta hace pocos años muy preocupante y parecía poner en peligro la continuidad del edificio, ha permitido salvar para la capital un edificio emblemático. Su rehabilitación salva un característico ejemplo de la arquitectura madrileña de principio de siglo y ayuda a la revalorización de un espacio urbanístico único en Madrid.

1.5.3. El Hotel Gran Vía.

El estudio de este proyecto plantea la necesidad de comentar su similitud con el edificio anterior. Ambos hoteles, Nacional y Gran Vía, no sólo pertenecen a la misma tipología, sino que fueron proyectados casi simultáneamente y se ubicaron en solares de similar geometría, lo que justifica sobradamente la inevitable utilización de iguales principios compositivos.

Ya se ha mencionado la distinta finalidad funcional de ambos, ya que el hotel Gran Vía pretendía pasar a ocupar un importante puesto como alojamiento de categoría de la conocida calle madrileña y fue concebido como hotel de lujo, mientras que el Nacional se destinaba a alojamiento de paso para profesionales y viajeros.

Entregado el proyecto de ejecución del hotel en el Ayuntamiento de Madrid con fecha 30 de noviembre de 1919, no se terminaron las obras hasta seis años después (1925), desconociéndose la causa de tanta dilación en la ejecución de las mismas.

Vino el encargo para la redacción de dicho proyecto de D. Gabriel Gancedo Rodríguez, el cual era propietario de varios inmuebles y comercios de la capital, algunos de los cuales habían sido también proyectados o reformados por López Otero como los mencionados Almacenes Rodríguez. La parcela era casualmente de forma prácticamente idéntica a la del hotel de la calle Atocha, lo que permitió mantener el esquema distributivo utilizado en el proyecto anterior. En este caso, sin embargo, el protagonismo del chaflán resultaba mucho menor debido al pequeño tamaño de la calle confluyente, por lo que se trasladó el acceso principal al eje central de la calle Gran Vía. No se daba, pues en este caso, una perspectiva que justificara la ubicación del acceso en el encuentro de las dos fachadas del edificio.

La distribución de funciones y circulaciones de las plantas era nuevamente muy clásica. Se repetían las baterías de servicios en las medianerías, aunque en este caso la escalera y núcleo de ascensores se centraban entre los dos grupos de habitaciones mejorando ligeramente la circulación horizontal. Las habitaciones interiores se ordenaban nuevamente en tres polígonos alrededor de los patios. Se mantuvo también, como en el

hotel Nacional, la casi total ausencia de habitaciones con baño incorporado, introduciéndose esta posibilidad únicamente en dos habitaciones por planta, para mantener la categoría de hotel de lujo.

Al exterior, los elevados volúmenes del entorno permitieron dar una gran altura al edificio, que consta de cinco plantas y una última planta de coronación, esquema prácticamente idéntico al empleado en el hotel Nacional.

La resolución de los alzados del hotel Gran Vía es la misma de la utilizada en el hotel Nacional, salvo ligeras introducciones ornamentales en la fachada principal. Tanto ésta como la calle de las tres Cruces simplifican su lenguaje formal con respecto al empleado anteriormente, utilizándose aquí elementos más sencillos.

La influencia norteamericana se manifestaba de nuevo en la acentuación de la altura mediante la formación de un orden apilastrado, que enlazaba los huecos marcando un fuerte ritmo vertical. Utilizando también un recurso ya empleado en el proyecto anterior se retranqueaba la balaustrada de la coronación, aunque esta vez únicamente en el eje de fachada del acceso principal. La planta de acceso se subdividía aquí en dos, planta baja y entreplanta, decorándose los entrepaños con pilares adosados que se remataban por capiteles jónicos.

El tratamiento de esquina difería del proyectado en el hotel Nacional, dada su menor importancia tanto funcional como formal. Se trataba, en este caso, de un simple encuentro de las fachadas principal y secundaria, que trató mediante la introducción de un chaflán muy sinuoso, formado por curva y contracurva que recuerda a las formas modernistas que tanto auge alcanzaron en España durante el siglo XIX.

Era precisamente este quiebro en el que cornisas, aleros y ménsulas acompañaban al lienzo superficial de forma caprichosa pero sutil, el que introducía movimiento y lograba dar dinamismo a un gran volumen que de otra forma, por su gran altura podría haber resultado excesivamente rígido y estático.



1.21 M. López Otero: Hotel Gran Vía. Madrid. 1925.

En el remate del chaflán se hizo desaparecer la balaustrada, colocando en su lugar en su parte superior un elemento decorativo similar a un escudo, parecido a los existentes en la mayoría de los edificios de la Gran Vía, con el que pretendería probablemente dar al hotel un carácter más emblemático.

Los materiales empleados por el arquitecto le ayudaron también a acentuar las distintas funciones de cada planta, realizados además por los componentes de su proyecto. La piedra de tonalidad clara empleada en los dos alzados lograba una sensación de ligereza, y contrastaba con la rudeza del granito basamental. El cerramiento inferior de los huecos se decoró con una sencilla molduración de cuarterones en bajorrelieve sobre los que descansaba una barandilla de forja. También, y como era característico de los edificios en altura, se repitió exactamente el mismo hueco en todo el conjunto, proporcionando al hotel esa imagen unitaria y ordenada de los volúmenes sullivanianos. Como en el caso anterior, gustó el arquitecto en adaptar estas formas arquitectónicas a un edificio madrileño incorporando una estética que se integraría sin dificultad en el entorno urbano de la ciudad existente.

En 1936 se llevó a cabo una pequeña reforma en el edificio, consistente en la instalación de un café y una brasserie ocupando parte de las plantas baja y de sótano. La ejecución del proyecto corrió a cargo de Miguel de los Santos y no parece que el arquitecto

autor interviniera en él. Según la memoria descriptiva del proyecto, tal reforma se basó en el derribo de algunos tabiques y revestimientos, aprovechando tal modificación para ampliar los servicios de comedor de criados, el economato y el guardarropa.

Aunque se carece de documentación gráfica¹⁰⁰, la memoria describe también la sustitución de dos ventanas de fachada por una gran puerta de acceso a estos establecimientos y la prolongación de la marquesina de acceso, se supone que para proteger la nueva puerta.

Dentro del mismo expediente y fechado el 26 de febrero del mismo año se incluye una solicitud de licencia para la instalación de 14 anuncios luminosos firmado por D. Modesto.

Muchos años después, ya en 1975, la propiedad, denominada entonces Hotel Gran Vía S.A. encargó una remodelación casi integral del edificio al arquitecto D. Vicente Ramírez Carretero, consistente en la completa reestructuración de habitaciones, baños y zonas comunes, respetando únicamente el patio rectangular y las fachadas a calle, con lo que se perdió todo vestigio del diseño original.

Desaparecieron los dos patios de la medianería y el patio cuadrado posterior, adecuándose seguramente a la Normativa del momento y se modificó la situación del núcleo de ascensores y las escaleras principales ganando espacio para las habitaciones y racionalizando la distribución de vestíbulos, pasillos y zonas de servicio. Las habitaciones disminuyeron su excesivo tamaño inicial e incorporaron todas baño completo. Se incluyeron también diversos servicios al cliente, como dos peluquerías de señoras y caballeros, una zona de dirección y otros espacios de servicios en planta primera. La inevitable necesidad de modernizar las estancias y zonas comunes del hotel adecuándolas a las Normativas de aquellos años obligaron al arquitecto a reformar completamente el proyecto de D. Modesto, planteando un esquema distributivo moderno.

En 1980, con posterioridad a esta reforma, se encargó otra al arquitecto D. Fernando Sanjurjo Rubio. Consistió esta, básicamente en la modernización de las instalaciones y la

100 La documentación para solicitud de la licencia de obras no incluye planos. Archivo de la Villa, Madrid. sig: 14-17-23.

renovación de la decoración de las habitaciones y salones del hotel. La propiedad del hotel se hallaba en poder de la sociedad "Puente Cultural", empresa que quebró pocos años después, por lo que se volvió a vender el edificio. Actualmente el edificio pertenece a la cadena de hoteles TRYP y su interior carece de cualquier vestigio original.

1.5.4. Hotel Cristina en Sevilla.

Surgió el encargo de este proyecto de forma fortuita con una curiosa anécdota, ya que hallándose López Otero en la estación de ferrocarril de Sevilla tras finalizar una visita a esta ciudad, el alcalde de la misma le abordó, rogándole la búsqueda de la promoción necesaria para la rápida redacción del proyecto y posterior construcción de un hotel que habría de ubicarse en un solar municipal frente al río y la Torre del Oro. El interés del alcalde se basaba en la insuficiente capacidad de alojamiento con que contaba Sevilla con vistas a la llegada de los visitantes de la Exposición Iberoamericana que había de celebrarse en 1929.

Contó el arquitecto con el apoyo de los promotores, Sres. Torán y Harguindey, los cuales accedieron a llevar a cabo la promoción del edificio con la condición de poder destinar parte del mismo a viviendas una vez terminada la celebración de la Exposición, habida cuenta que el hotel resultaba excesivamente grande para las habituales necesidades turísticas de la ciudad hispalense. Se realizaron proyecto y obras en un tiempo record, pese a la dificultad que suponía la adición de las cuatro viviendas que habían de funcionar con plena independencia una vez terminado el período de exposición. El solar triangular, era de gran tamaño y permitía el diseño de un edificio exento. El esquema de planta se planteó a partir de crujías paralelas a fachada con separaciones ortogonales. Se creaba, de esta manera, un gran patio central que se dividió en dos para reducir la longitud de los recorridos horizontales. Las habitaciones se distribuían alrededor de estos patios. Se reservó la confluencia de la avenida de San Telmo y la calle Almirante Lobo para situar la puerta principal del hotel disponiendo las futuras viviendas en el lado opuesto, con acceso por el Paseo del muelle. El vértice de las dos calles San Telmo y

Almirante Lobo permitió la creación de un chaflán en el que se ubicó el acceso principal, mientras que el eje bisectriz del ángulo formado por ambas fachadas distribuía, casi simétricamente escaleras, ascensores y servicios de clientes con una disposición muy similar a la empleada en el hotel Maria Cristina de San Sebastián.

En planta se planteó un gran espacio circular a modo de vestíbulo, alrededor del cual se organizaron las demás estancias: recepción, restaurante y café-bar. Este espacio circular se repitió en todas las plantas y es desde este punto de donde parten los pasillos de comunicación a las habitaciones. De esta manera la continuidad de la planta durante el período de la exposición era total comunicando los distintos núcleos de escaleras entre sí.

La distribución en planta presenta muchos cambios respecto de los proyectos iniciales: las habitaciones cuentan ya prácticamente todas con baño incorporado y los servicios se ha descentralizado, reduciendo considerablemente las distancias de las circulaciones. También desaparecieron los ángulos achaflanados en los vértices de las habitaciones con lo que se obtuvo un esquema distributivo mucho más moderno.¹⁰¹ Se han de comparar en este aspecto las diferencias entre el concepto funcional empleado en los hoteles Nacional y Gran Vía y este, ya que pese a partir ambos de una misma concepción espacial de formas organizadas conforme a una charnela; la respuesta es distinta en ambos aunque la riqueza del diseño y la fluidez en la estructuración de los distintos elementos y espacios sea similar. La resolución geométrica que convierte elementos ortogonales en circulares, tanto en las escaleras como en el patio central, y la sutil ubicación de los distintos volúmenes del hall principal desvelan un arquitecto más maduro, más asentado y seguro.

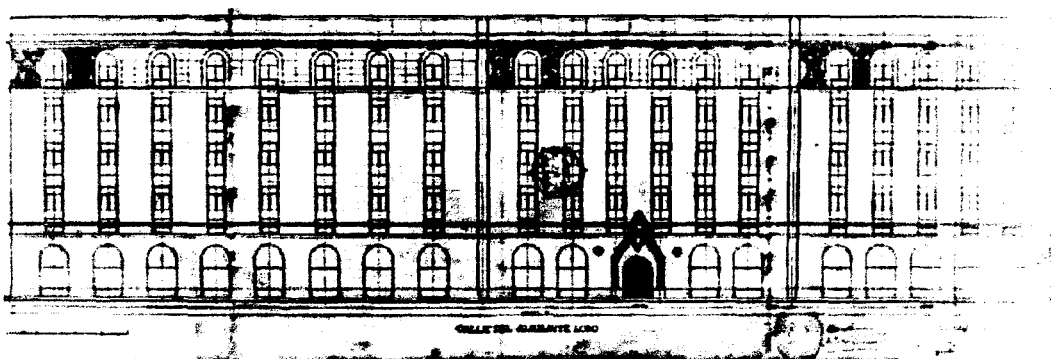
Se recuperaba así la grandiosidad formal y espacial con que desarrolló los esquemas clásicos en los proyectos de hoteles privados. La escalera de formas sinuosas, el recibidor octogonal que daba paso a un gran vestíbulo y las elevadas alturas de las estancias, -cinco metros-, dan idea de la intencionada grandiosidad del interior del hotel, a lo que habría que añadir el lujo de los materiales empleados.

101 López Otero, M.: "Memoria del proyecto de ejecución", **Archivo Municipal**, Sevilla, Obras particulares, exp. 160/42.

Sin embargo la imagen exterior del edificio no parece pertenecer a un mismo proyecto, ya que no se refleja en los alzados la riqueza de los espacios interiores, ni el detallado trazado de la planta. El edificio de cinco alturas consta de una planta basamental, tres plantas que constituyen el cuerpo central y una última planta que conforma la coronación, como sucede en prácticamente todos sus proyectos.

Al igual que sucede en el Gran Hotel de Salamanca, el basamento del edificio se reduce en este caso a la planta baja mientras la coronación la constituye la planta de ático, la cual se separa por una mínima cornisa. El cuerpo central presenta la fragmentación vertical característica de proyectos anteriores aunque mucho menos acentuada en este caso, ya que se produce siempre en el mismo plano. A diferencia de los hoteles Nacional y Gran Vía, los paños ciegos de fachada no crean juego de entrantes y salientes, ni se decoran los espacios intermedios lo cual conduce a un volumen de terminación mucho más clásico que estos. Se mantienen sin embargo idénticos la forma, tamaño y ritmo de los huecos en todos los alzados, que quedan simplificados al máximo, salvo en el caso del chaflán, cuya importancia trata de realizarse mediante el encuadramiento de los huecos del acceso principal.

La similitud existente entre la decoración empleada para definir este acceso y algunos de los bocetos dibujados por López Otero durante su viaje norteamericano manifiestan la influencia que ejerció la arquitectura misional en esta composición en la que utilizan motivos ornamentales idénticos a los bocetados por el arquitecto de su viaje americano. También la terminación simplifica la riqueza de los proyectos anteriores, ya que se realiza mediante un sencillo enfoscado pintado, material mucho más rústico a los utilizados anteriormente. Cabría también plantear estos recursos como una referencia "beaux art" o incluso modernista en el manejo de sinuosidades, curvas y contracurvas y en la introducción de medallones y paramentos decorados con volutas y bajorrelieves, pero la intencionada simplificación de los materiales incita a considerar más factible la intencionada utilización de un lenguaje colonial.



1.22 M. López Otero: Hotel Cristina. Sevilla. 1928.

Según consta en el Archivo Municipal de Sevilla, fueron muchas las reformas que ha sufrido el edificio con posterioridad a su primera inauguración. Tan solo un año después, en 1930, se reformó un local de planta baja bajo la dirección del arquitecto Francisco Diz Bergali, para introducir una entreplanta y redistribuir el interior del mismo.

En 1947 se solicitó otra licencia de reforma, esta vez para una de las viviendas de la c/ Almirante Lobo. Pero la reforma más importante es algo anterior ya que data de 1942, año en que se solicita la licencia para rehabilitar casi todo el interior del edificio y convertirlo en viviendas, abandonando definitivamente la función hotelera.

Fue la sociedad Cristina S.A., propietaria del inmueble, la que llevó a cabo tal reforma, en la que se respetó al máximo el exterior, pero el interior sufrió una reforma integral ya que se introdujeron viviendas de distintos tamaños y locales para oficinas, tanto en los bajos a calle como en otros pisos. Posteriormente en 1978, esta misma propiedad volvió a encargarse una reforma del edificio debido al estado de deterioro en que se encontraba después de tantos años desatendido. Consistió este proyecto en la recuperación de lo destruido y en la modificación de la distribución interior de alguna de las viviendas, adecuando y modernizando sus instalaciones. Se obtuvieron 39 viviendas de uno, tres y cuatro dormitorios repartidas por las ocho plantas de que consta el edificio.

Por último es mencionable la licencia municipal concedida en 1982 para construcción de unos minicines en los bajos comerciales, los cuales continúan funcionando en la

actualidad.

Todas estas reformas han modificado considerablemente el edificio original, del cual han desaparecido muchos elementos que lo desvirtúan e impiden contemplarlo tal y como consta en los planos originales del autor.

1.5.5. El Gran Hotel de Salamanca.

El proyecto de Salamanca llegó a López Otero de manera poco usual. Un empresario salmantino, D. Alberto Fernández de Trocóniz, le propuso en 1928 realizar un pequeñísimo concurso con sólo dos participantes: él y otro arquitecto, Genaro de No y Hernández, probablemente salmantino también. Ambos arquitectos presentaron sus anteproyectos al promotor, siendo López Otero el seleccionado para su redacción .

Se encontró así de nuevo el arquitecto frente a un solar estratégico dentro del tejido urbano de una ciudad, en este caso cercano a la Plaza Mayor salmantina, con tres fachadas a calle y una trasera a patio. El hotel pretendía contar con las más modernas dotaciones y realizarse con materiales de primera calidad. Las habitaciones de gran amplitud -entre 15 y 20 metros cuadrados-, se dotarían con todas las comodidades y mobiliario de lujo.

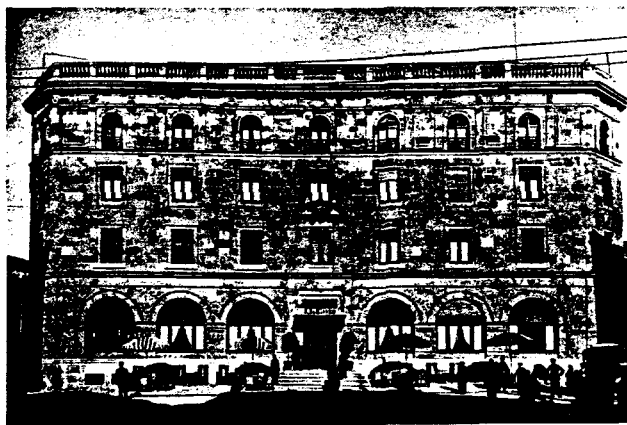
La planta, de forma trapezoidal, permitió la utilización de un esquema muy similar al de los anteriores hoteles, aunque en esta ocasión organizara las habitaciones alrededor de un único patio central muy amplio. Ello permitía mejorar bastante la iluminación de las habitaciones interiores, lo cual se vio facilitado por la escasa altura del inmueble, cuatro pisos frente a las siete u ocho plantas de los anteriores.

Las habitaciones tanto interiores como exteriores se distribuyeron a ambos lados de un amplio corredor, al que se accedía a través de dos núcleos de escaleras, uno principal y otro de servicio, situados en los ángulos interiores más cercanos a fachada, además de una ascensor y un montacargas. Se advierte en este caso un avance en la ubicación de los aseos con respecto a los edificios citados, que no se agruparon ya en batería sino que se

repartieron en dos bloques distintos, permitiendo así una mejor funcionalidad. Ello actualizaba sensiblemente la distribución empleada en los proyectos anteriores. A esta actualización contribuyó también la inclusión de gran número de habitaciones con baño incorporado, algo que comenzaba a hacerse común en los hoteles de nueva construcción de los años treinta.

La planta principal presentaba tres accesos, dos por los chaflanes -uno a un espacio independiente destinado a cafetería, otro simétrico, a la recogida de equipajes- y uno principal de entrada al hotel en el centro de la calle principal, al igual que ya hiciera en el hotel Gran Vía, dando ello lugar a una distribución simétrica de los alzados. Empleando de nuevo recursos secesionistas se recurrió al cubrimiento del patio en planta baja, lo cual permitió crear un gran salón -definido en los planos originales como hall-, que daba amplitud al vestíbulo y organizaba con habilidad la distribución en planta de los distintos espacios públicos. La escalera principal se resolvió en esquina, muy sencilla de trazas e iluminada por una clásica vidriera al patio trasero. En el lado menor del trapecio se ubicaron las dependencias de servicio con acceso por la fachada posterior además del ya mencionado de equipajes.

La modernización que se observa en planta no se corresponde, sin embargo, con la simplificada resolución de los alzados construidos. El dinamismo de los hoteles Nacional y Gran Vía deja paso aquí a unos paramentos contenidos en los que desaparece la fuerza compositiva consecuencia de la influencia norteamericana. Ya no se delimitan los paños con cuerpos verticales de separación que tanta profundidad y movimiento daban a las fachadas. El libre manejo de elementos clásicos y las estructuraciones en altura de alzados de los ejemplos precedentes desaparecen casi por completo en este caso, para dar paso a unos paramentos austeros de gran sencillez, que a entender de Chueca Goitia podrían considerarse de rasgos isabelinos.



SALAMANCA.—NUEVO HOTEL.

Ata. Modesto López Otero

1.23 M. López Otero: Gran Hotel. Salamanca. 1929-34.

La ausencia de la jerarquización en altura da lugar a un volumen muy compacto, donde las fachadas presentan mínimos resaltes que encuadran los huecos de las ventanas. La rotundidad de las impostas con sus potentes balaustradas se sustituyeron en este caso por sencillas cornisas sin decoración. El abandono del dinamismo utilizado en los proyectos de los hoteles madrileños deja untuir una cierta regresión clasicista del autor, aunque la apreciable similitud entre esta construcción y su entorno inmediato plantea una intención de integración en el conjunto de la ciudad aportando un elemento neutro que no rompiera con la armonía existente.

Se entendería así el cambio de lenguaje, la omisión de todo elemento que hubiera podido distorsionar una trama urbana tan homogénea y uniforme, para desarrollar una arquitectura que, pese a enmarcarse dentro de un lenguaje clásico, incorporaba los detalles precisos para identificarse con el tejido urbano de la ciudad salmantina, sin exigir protagonismo ni romper con la escenografía que le ofrecía la histórica ciudad.

Ahora bien, resulta imprescindible, comentado el edificio existente, hacer referencia al proyecto original que éste difiere bastante de lo construido. Los planos de proyecto revelan una solución muy distinta de la obra terminada, se advierte en ellos una composición nueva mucho más serena y clásica de la empleada en los anteriores proyectos de hotel, pero en la que se mantenía el esquema jerarquización por plantas en los alzados mediante

basamento, cuerpo central y coronación.¹⁰²

Revelaba el basamento la existencia de un semisótano por los huecos a fachada y una planta principal con grandes ventanales en arco de medio punto que flanqueaban el acceso principal. El proyecto decoraba los paños intermedios con un almohadillado similar al empleado en el hotel Gran Vía, detalle que al desaparecer durante la ejecución del edificio hizo perder la riqueza superficial de los paramentos.

Otra de las modificaciones importantes que sufrió el edificio al ser construido fue el tratamiento del acceso principal. En el alzado de proyecto se dibujaba una portada con pilastras adosadas que flanqueaban la puerta y se repetían en altura. El dintel de las ventanas centrales se remataba con medallones en relieve.

Tal ornamentación ecléctica desapareció para dar paso a una puerta sencilla cubierta con una marquesina metálica colgada, la singular introducción de un elemento moderno.

El remate superior que planteaba el proyecto era de nuevo muy parecido al empleado en el hotel Gran Vía, es decir se repetía el gran alero con doble línea de imposta, apoyado sobre ménsulas estriadas y los pináculos rematando las esquinas de la balaustrada de coronación. Se mantuvo sin embargo la ya mencionada expresividad formal en el tratamiento de la planta de ático, que destacaba como elemento diferenciado, repitiendo en ella, aunque en menor escala, como hicieran los arquitectos italianos en sus palacios renacentistas, la forma de los huecos de planta baja.

Se desconoce la razón de tal modificación que eliminó los más determinantes elementos compositivos del volumen inicial, pero estudiados proyecto y obra terminada, aunque los cambios mencionados llevan a plantear una imposición ajena a los deseos del arquitecto más que a una iniciativa propia por el interés de no transgredir la jerarquía a que obligaba el entorno tan cercano y dialogante de la plaza mayor de la ciudad. Debe considerarse que tras su valiente incursión en la Gran Vía madrileña con el edificio de "La Unión y el Fénix", no parece que fuera a ser el entorno salmantino el obstáculo que le

102 López Otero, M.: "Memoria de proyecto", **Archivo Municipal**, Salamanca, Marzo de 1928: *El aspecto exterior del edificio será de estilo salmantino que armonice con los monumentos próximos, especialmente con la bella plaza.*

obligara a plantear un lenguaje contenido, sino más bien una concesión a deseos de terceras personas. .

El edificio mantiene actualmente su actividad hotelera y, aunque ha sido rehabilitado en varias ocasiones, las modificaciones realizadas han consistido fundamentalmente en adecuación de instalaciones y modernización de la decoración de los espacios comunes y las habitaciones. Mantiene por tanto, el hotel su estructura y distribuciones principales, lo cual ha permitido conocer, como caso único, un interior original del arquitecto, en el que la característica minuciosidad del autor surge en todas partes: columnas, solados, balaustradas, vidrieras y paramentos. Los ricos materiales y la detallada ornamentación empleados crean un espacio cargado de personalidad, similar al diseñado para el hotel Nacional, que permiten conocer su desconocida faceta interiorista, muy acorde con la moda de la época.

Hoy el edificio se presenta algo distorsionado de su imagen inicial, ya que sufrió en 1940 una ampliación en altura de una planta, obra que no debió llevar a cabo este arquitecto, ya que las diferencias entre la elevación en planta realizada por él en el hotel Nacional, y la llevada a cabo en éste son muy importantes .

Esta ampliación, como la ya mencionada, se debió al interés de la propiedad de agotar la edificabilidad de la parcela, La adición de esta planta rompió la bella proporción volumétrica del hotel y la modificación de la cubierta plana diseñada en otra inclinada que deja visibles las tejas a fachada y desvirtúa la composición general del edificio.

Ello, unido a los cambios mencionados hicieron perder al edificio mucho de su carácter inicial permaneciendo una imagen un tanto estática.

1.5.6. Conclusiones

Los proyectos mencionados permiten estudiar la evolución que se fue produciendo en el proceso creador de López Otero durante un importante período de tiempo. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que el propio desarrollo de la tipología hotelera fue introduciendo,

en sus obras una serie de alteraciones importantes que se añadían a los cambios en el lenguaje compositivo del autor. Ello resulta normal puesto que, entre el primero y el último de los proyectos, discurre un período de casi cuarenta años.

Las primeras obras del arquitecto revelan una gran fuerza creativa, audaz y rotunda, que se irá mitigando con el paso del tiempo hasta desembocar en el clasicismo del hotel salmantino. El ejercicio compositivo de sus inicios revela una clara influencia de la apabullante creatividad de Antonio Palacios, que triunfaba en aquella época con su arquitectura cargada de tensión. No alcanzaría López Otero tanta maestría en el manejo del lenguaje wagneriano como hizo su antecesor, aunque gustara mucho también de esta estética, como se puede apreciar en muchos detalles de sus obras. Su carácter personal mesurado y diplomático, el cual se refleja en su arquitectura, no se permitió desasirse de las normas establecidas.

Sus proyectos difieren pues, de los de Palacios por su contención en la distribución espacial de sus volúmenes y el acentuado academicismo de los elementos clásicos. Es sin embargo señalable su voluntario alejamiento de la tendencia afrancesada que imperaba en los diseños de sus compañeros, y su adecuación a los postulados secesionistas, aunque fuera posteriormente mermando paulatinamente para diluirse finalmente en un eclecticismo un tanto descomprometido.

En este sentido, parece claro que su obra fue prácticamente paralela a los cambios estilísticos que fueron estableciéndose en el panorama arquitectónico español, adaptándose, con mayor o menor acierto, a éstos en los distintos proyectos. Su inhibición de las "modas" del momento es clara en los dos primeros proyectos, los hoteles Nacional y Gran Vía y la casa de Miguel Blay, pero se fue diluyendo tal actitud emprendedora acercándose al clasicismo historicista de sus contemporáneos.

1.6 OTROS PROYECTOS

16.1. Antecedentes

La diversidad tipológica de los proyectos realizados por López Otero fue muy amplia, pero muy amplio también fue el número de respuestas formales dadas por el autor. Los proyectos estudiados anteriormente podrían hacer pensar en una continuidad creativa, pero si se establece el orden cronológico de su obra se observa que las variaciones propias de la adquisición de una experiencia profesional, no van, en este caso ligadas a una trayectoria lineal puesto que presentan un lenguaje compositivo un tanto inconexo o, al menos, muy diverso. Se contradice esta actitud con la coherencia conceptual de pareció demostrar el autor a lo largo de toda su vida profesional. Como se estudia a continuación, se considera que esta diversidad se debió principalmente al fruto de una inquietud personal por experimentar su capacidad creativa en las diversas tendencias arquitectónicas que se hallaban de moda en la España del siglo XX.

Dentro de esta variedad compositiva se encuentran los siguientes proyectos de carácter aislado en su labor profesional: La Casa de Ejercicios del Colegio de Nra. Sra. del Recuerdo en Chamartín de la Rosa, la continuación del proyecto de rehabilitación y terminación de la Catedral de Cuenca iniciada por Vicente Lampérez, el Colegio de España en la Ciudad Universitaria de París, la Iglesia-Convento de los Padres Capuchinos en Pamplona y la reforma de los Almacenes Rodríguez en Madrid.

Las fechas de ejecución de los mismos se interfieren con los anteriores, mientras que su estética se manifiesta muy variada, incluso en el caso de proyectos que fueron simultáneos. Tal es el caso de la Casa de Ejercicios, y el hotel Nacional, y entre el Colegio de España y el Gran Hotel. Aunque los condicionantes y programas de todos ellos obligan a un comentario independiente, es importante realizar un estudio comparativo de dichas soluciones, bien por su disparidad, bien por las analogías que surgen entre ellos y pueden ayudar a conocer con mayor fundamento la trayectoria creativa del arquitecto.

1.6.2. La Casa de Ejercicios de Chamartín de la Rosa

Según se relata en el libro conmemorativo del Centenario de la Fundación del Colegio de los Jesuitas, la idea de construir una casa de ejercicios surgió por iniciativa del P. José María Rubio. Este jesuita obtuvo los primeros fondos (veinte mil pesetas) de los Caballeros de la Guardia de Honor en octubre de 1916 y poco después, ya bajo la dirección del P. Carlos Gálvez se encargó el proyecto a López Otero. La única razón para su designación como arquitecto de esta obra fué el reconocido prestigio de que gozaba en 1917 tras tan sólo 6 años de labor profesional.

El mismo libro describe el proyecto como un edificio de dos plantas de estilo gótico-mudéjar castellano, con una capilla de planta octogonal coronada por bóveda de crucería estrellada. Contaba con 90 aposentos y su construcción duró tres largos años, inaugurándose oficialmente el 25 de abril de 1920.

Hasta aquí la crónica de la Institución jesuítica ha permitido conocer las circunstancias en que nació este edificio. Ya se ha comentado la diversidad tipológica que caracteriza su trayectoria profesional, autor hasta entonces de proyectos tan dispares como dos hoteles particulares, una vivienda colectiva y un monumento público, entra este proyecto, a engrosar su variada trayectoria profesional aprovechando además esta circunstancia para hacer su única incursión en el particular y popular estilo neomudéjar madrileño.

La incursión de las teorías violetianas en la arquitectura española, unido a las profundas raíces del arte musulmán en España, hicieron que el intento de establecer una arquitectura nacional se basara principalmente en la recuperación del llamado estilo neomudéjar, elaborado con materias primas tan propias de nuestro país como era el ladrillo, las maderas y los yesos, además de contar con la tradición artesana de los maestros albañiles de principio de siglo que aseguraban una gran calidad de ejecución.

Una de las primeras obras importantes de esta arquitectura nació de la mano de Rodríguez Ayuso que proyectó la Plaza de Toros y las Escuelas Aguirre en Madrid, edificios que se convertirían en el emblema de la capital a principio de siglo y que provocarían un general entusiasmo en sus contemporáneos. El gran número de

arquitecturas adscritas al neomudejar, que se construyeron en un breve plazo de tiempo enriqueció el entorno urbano madrileño y le dio una imagen característica.

A pesar de que algunas de estas obras han desaparecido, la mayoría se mantiene en pie y aunque el crecimiento de la ciudad ha diluido en cierta manera tal imagen, siguen demostrando la enorme expresividad de este estilo. Muchos de los discípulos del mencionado Rodríguez Ayuso se especializaron en el manejo del ladrillo visto proyectando obras de gran carácter, con personalidad propia. Las innumerables posibilidades de fino diseño y minucioso ornamento permitieron que, hasta el más insignificante bloque de viviendas se singularizara dentro de su espacio urbano. Tal es el caso de los edificios de viviendas de la C/ Toledo, 122, C/ Aguirre, 3 y C/ Juan de Mena, 21.

La generación de arquitectos que se concentró en el diseño de edificios fueron. L. Alvarez Capra, J. Bautista Lázaro, E. M^a Repullés y A. Flórez y Urdapilleta, aunque prácticamente ninguno de sus contemporáneos pudo resistirse al intento de proyectar alguna fachada neomedujar.

Su curiosidad por analizar personalmente las posibilidades formales de éste material y proyectar algún edificio en este estilo, sería seguramente la razón por la que la Casa de Ejercicios para los P.P. Jesuitas en Chamartín de la Rosa fue realizada en ladrillo visto y piedra. Respondía pues al interés social suscitado por el neomudejar, aunque posteriormente, y pese al gran resultado logrado con este edificio, retornara al lenguaje empleado anteriormente.

El edificio destinado a residencia de sacerdotes y caballeros para retiro espiritual, permitía el alojamiento de 90 ejercitantes, contando con estancias comunes como sala de actos y comedor, además de los destinados a servicios. Constaba de dos plantas, una la vivienda propiamente dicha distribuida en dos plantas y la capilla de una sola planta en dos alturas.

Si se ubica esta intervención en el panorama arquitectónico madrileño de los años veinte se encuentra una primera singularidad: la combinación de materiales que emplea en su obra, frente a la uniformidad de los ejemplos existentes. Salvo el Matadero municipal proyectado por Luis Bellido (1904), prácticamente todos los edificios adscritos al lenguaje

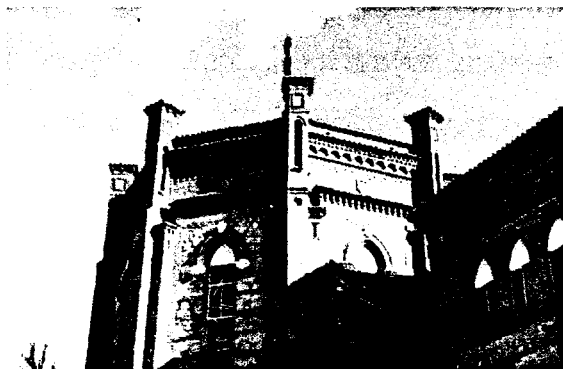
neomudejar se realizaban exclusivamente en ladrillo visto con pequeñas piezas de piedra en rótulas, impostas y recercados.

Sin embargo, y recuperando en cierta medida la combinación empleada en la casa de Miguel Blay, donde recurre a distintas texturas para dar mayor expresividad a los paramentos exteriores. La tradicional división en altura de zócalo, planta principal y ático se resuelve en este caso con materiales cuya combinación y tratamiento se va suavizando en cada planta empleando un recurso renacentista característico de la resolución formal de los palacios del siglo XVI. Continuando el esquema clásico establece el aumento paulatino de la dimensión de los huecos en cada planta, así como el incremento de ornamento en cada altura. De esta manera el edificio arranca con grandes almohadillados que van reduciendo su tamaño y rugosidad dando paso a la aparición del ladrillo visto, primero con un sencillo sardinel en el cuerpo principal y posteriormente con sucesivos y cada vez más acentuados dibujos y filigranas que alcanzan su máxima expresión en el triple alero de remate.

Cuenta la Casa de Ejercicios con un importante zócalo que se corresponde con la planta de semisótano y refuerza la robustez de los paramentos verticales con la utilización de recercados de piedra en las esquinas e impostas, por encima de éste cuerpo central reduce el despiece de la piedra y comienza a combinar ladrillo y piedra con la misma intención un tanto brutalista aunque algo mitigada, mientras que la planta segunda, toda en ladrillo presenta las primeras pequeñas muestras de decoración neomudejar. El alero alcanza un nivel de solución interesante por la novedad que presenta el juego del ladrillo, sobre todo en los cuerpos laterales en los que se introduce un doble alero, solución no empleada por ningún arquitecto con anterioridad. Es en la coronación donde se introducen las tracerías que llegan a desarrollarse plenamente con hiladas a serreta y retículas ortogonales creando una genuina composición neomudejar.

Se compone dicha coronación de dos cuerpos, con modillones escalonados y tres aleros de teja en sucesivo vuelo no se conocen ejemplos anteriores, lo cual permite afirmar que el arquitecto no se basó en ejemplos existentes, sino que diseñó sus propios motivos ornamentales. Otra singularidad atribuible a su creatividad o invención como gustaba en denominarlo es la riqueza volumétrica del edificio. El arquitecto planteó el volumen del

edificio a partir de una planta en "H", que repetirá unos años después en el proyecto del Colegio de España en París y cuya funcionalidad se comenta más adelante.



1.24 M. López Otero: Detalle de la Casa de Ejercicios de Chamartín de la Rosa. Madrid. 1919.

El precedente formal podría relacionarse con el Hospital de Jomaleros de su maestro Antonio Palacios, si bien, en este caso se regulariza y simplifica. Palacios revoluciona la tradición compositiva historicista de su época planteando una reelaboración de los hospitales renacentistas de planta en cruz adaptándolo a las necesidades del siglo XX. Se parte de una composición axial de cuatro estrechas alas a las que se adicionan dos volúmenes de gran tamaño que conforman un rotundo eje de simetría, cuyo centro es precisamente un elemento octogonal. Esta disposición, tan singular para aquella época, ofrece una centralización de las circulaciones y la posibilidad de que todas las habitaciones fueran exteriores, características que debió considerar interesantes el autor.

También se recurre en la Casa de Ejercicios a la planta octogonal, en este caso para ubicar la capilla como elemento exento, con lo que acentuaba el dinamismo espacial del proyecto. Este volumen enfatiza la simetría de la planta e introduce un elemento más para que la volumetría del edificio se enriquezca y dinamice, se huye de la estática composición de planta de cruz latina tan utilizada durante el período neogótico, para crear un espacio único, centralizado, que organiza toda la función alrededor del altar. Es de destacar también la cubrición de este espacio con una bóveda de crucería donde las verdugadas de

ladrillo y la mampostería de granito quedaban vistas, sin revestimiento alguno, solución muy discutida en su época por "moderna", pero en la que demostró el autor su profundo conocimiento del lenguaje clásico y de la génesis de la planta centralizada.¹⁰³

Al exterior este prisma ortogonal refuerza sus ángulos con machones de ladrillo que se elevan ligeramente rematando los juegos de los aleros que configuran la coronación. La bóveda no se manifiesta al exterior siendo una sencilla cubierta ligeramente inclinada con teja curva. Los distintos cuerpos de que se compone la casa de Ejercicios crean un conjunto homogéneo donde las breves modificaciones que se van produciendo en cada alzado les otorga entidad propia y al que la gran variedad ornamental, rica y diversa le ha conferido una singularidad única.

El edificio fue reformado por primera vez entre 1964 y 1968 por Luis Laorga, durante el rectorado del P. Ignacio Prieto. Consistió la reforma en la habilitación del comedor para sala de cine, conferencias y actos académicos. Pocos años después, en 1971, durante el rectorado del P. Manuel Abella le fue encargado al mismo arquitecto la modernización interior de la Casa de Ejercicios y su habilitación para aulas, así como la conversión de la capilla en biblioteca. Para llevar a cabo tal reforma, Laorga sustituyó las ventanas de celosía originales por otras metálicas de aluminio con persianas de plástico lo que estropeó el aspecto exterior del edificio. Estas reformas han deformado la imagen del proyecto y han hecho desaparecer toda huella de lo que fue el proyecto original del arquitecto.

1.6.3. La Restauración de la Catedral de Cuenca

En 1923 muere D. Vicente Lampérez, arquitecto encargado durante 15 años de la rehabilitación de la Catedral de Cuenca. Para sustituirle en este cargo, como en otros, fue propuesto D. Modesto López Otero, el cual aceptó tal designación con la única intención de cumplir la gran ilusión de su maestro de ver terminado este monumento.

¹⁰³ Torres Balbás, L.: "Arquitectura española contemporánea", *Arquitectura*, 67, AñoVI, Noviembre de 1924, p. 108.

Lampérez recibió el encargo hacia 1905, y debido seguramente a la ausencia de trabajos similares en aquellos años en España, se inspiró en las teorías de Viollet Le Duc, las cuales habían revolucionado la tradición restauradora empleada hasta entonces. La indiferencia institucional hacia la Catedral de Cuenca, que ni siquiera estaba catalogada como monumento nacional al comenzar el siglo XX, se vio alterada con el derrumbamiento de la torre de Campanas en 1902. Este fue el detonante que planteó una justa valoración histórico-artística del edificio y la consideración seria de la necesidad de su restauración y terminación. Lampérez estudió en profundidad la historia y génesis constructiva de este momento para terminar diseñando una línea de actuación que podía, como ocurre siempre en las rehabilitaciones, ser discutida y no compartida.

Consistía el planteamiento de Lampérez en inspirar la restauración de la Catedral en otro monumento de la misma Escuela, en este caso la Catedral de Coutances. Trataba de recuperar para el monumento conquense las principales directrices y elementos de la escuela anglonormanda, si bien la parte aún en pie de la misma obligaba a importantes modificaciones, por lo que terminaría siendo una reinterpretación de la misma.

Una vez estudiado el proyecto de su antecesor decidió D. Modesto continuar la ejecución del mismo sin realizar ninguna modificación, pese a no estar de acuerdo con la teoría restauradora de éste. No consideraba acertados los argumentos restauradores de Lampérez puesto que estas suponían a su entender, una invención, ya que la copia de la fachada de Coutances era imposible y se basaba en la libre interpretación de las trazas anglonormandas adaptadas además a la región castellana.

Para López Otero la posibilidad de que la terminación de la Catedral fuese estrictamente anglo-normanda era muy poco probable, ya que las diferencias de ambos monumentos en otros muchos aspectos formales de la Catedral eran también importantes.

Un breve repaso histórico de este monumento permite datar su fundación en 1195, de planta de cruz latina, formada por tres naves siendo la central de doble altura, tuvo en principio un altar mayor compuesto por cinco naves escalonadas en profundidad que se sustituyeron posteriormente por una girola renacentista. Ya en el siglo XVIII el interior de la Catedral, en concreto la trasera de su altar mayor se enriqueció aún más con la inclusión

del Transparente o Capilla Nueva de San Julián, obra de Ventura Rodríguez el cual proyectó también el retablo del altar mayor, piezas excepcionales del barroco español. La obra más polémica se realizó en el siglo XVIII, cuando se encargó a los arquitectos José Arroyo y Luis de Arteaga el proyecto de terminación de la fachada. Estos plantearon una portada barroca en la que no faltaban ninguno de los elementos de moda: balaustres, pilastras, aleros con canecillos, medallones, florones etc.

Esta fachada comenzó pronto a deteriorarse, debido seguramente a mala trabazón entre las fábricas antigua y nueva. No se sabe si por el incorrecto apoyo de la fachada o por sus propios vicios ocultos, se derrumbó la torre de campanas en 1902, lo que obligó ya de manera irremediable a plantearse la reconstrucción total de la fachada.

Esta toma de conciencia social sobre el estado de la Catedral es la que llevó al nombramiento de un personaje de tanto renombre como el Sr. Lampérez para su restauración. Este arquitecto, ya mencionado con anterioridad, fue miembro de la Real Academia de Bellas Artes y Director de la Escuela de Arquitectura de Madrid, por lo que se consideraba uno de los arquitectos más respetados de principio de siglo. Al analizarse la teoría restauradora que había de emplear en la reconstrucción de este monumento se plantearon dos posibilidades, bien olvidarse de la historia del edificio y proyectar una fachada moderna, o bien tratar de recuperar con el máximo rigor, la traza primitiva del siglo XIII. Existía una tercera opción que todos descartaron, la de reconstruir la fachada barroca de Arroyo y Arteaga.

Sin embargo, ya en el siglo XX, la recuperación de una fachada gótica de la que además no se tenían datos gráficos, sino únicamente descripciones literarias, era en realidad llevar a cabo un ejercicio de arquitectura neogótica más o menos acertada.

El mayor problema del camino elegido por el arquitecto fue la falta de datos veraces acerca de la coronación de la Catedral, mucho se sabía sobre la composición de la parte baja de la fachada pero nada sobre la parte alta, lo que obligó a Lampérez a "inventar" una solución para la segunda planta que no se puede considerar reconstrucción.

En la memoria del proyecto parcial planteaba el arquitecto la posibilidad de modificar la idea inicial hacia una solución más sencilla, más pura de líneas ya que era este más un

ejercicio neogótico que una restauración en el estricto sentido de la palabra, considerando algo excesiva la solución de su antecesor, creía más oportuno un simple cerramiento de fachada, que el planteamiento aventurado de una composición basada en suposiciones.

Cuando recibió el encargo de continuar la obra de su maestro en 1923 quedaba mucha obra pendiente. Se había estudiado la historia y transformación de la Catedral pero apenas había podido comenzar las obras. Esto obligó a redactar un plan de trabajo y una memoria de los capítulos pendientes de terminación o ejecución completa, incluyendo con detalle un plan de financiación económica imprescindible para acometer las obras.



1.25 Vista de la inacabada Catedral de Cuenca. 1996.

Tal plan se componía en concreto de tres presupuestos parciales de 50.000 pts. cada uno, que tuvieron, como siempre, que ampliarse debido a incrementos en el costo de los materiales. Sin embargo no constan datos de ningún cambio y todo parece indicar que las obras dirigidas por él discípulo en los años posteriores continuaron estrictamente el proyecto de D. Vicente Lampérez.

Los pequeños planos adjuntos a la memoria definen las distintas fases de actuación en las que se señala la finalización de los arcos de fachada y el rosetón central además del interior de las naves laterales, bóvedas de crucería y hastiales laterales.

Las primeras obras dirigidas aún por Lampérez, se destinaron a reparar la zona afectada por el derrumbamiento de la torre de Campanas, primero su interior y después la

terminación del cuerpo primero de fachada hundidos bajo el peso de los escombros de la torre.

Posteriormente se realizaron los siguientes trabajos, ya bajo la dirección de López Otero: Finalización de los arcos de fachada y del rosetón central, acabado del interior de las naves laterales que se hallaban prácticamente en estructura y cerramiento de las bóvedas de crucería y de los hastiales laterales.

Una vez terminados estos, se presentó un segundo plan de continuación de las mismas que afectaba únicamente a elementos interiores, fechado el 28 de febrero de 1932, no debió ser aprobado puesto que las obras no continuaron con posterioridad a este año y no se conoce ninguna intervención posterior a esta fecha.

1.6.4. El Colegio de España en París.

El encargo de redactar un proyecto para la construcción de un edificio que albergara el Colegio de España en la Ciudad Universitaria de París data de 1929. Se desconoce la razón de la adjudicación directa de tal encargo, aunque el hecho de partir la iniciativa de la realización del proyecto al Rey Alfonso XIII¹⁰⁴, al igual que en el caso del proyecto de la Ciudad Universitaria, obliga a pensar en el deseo real de unificar la autoría de ambos proyectos.

En aquellas fechas López Otero había realizado ya las pertinentes investigaciones acerca de las Universidades europeas y americanas con objeto de redactar el proyecto de la Ciudad Universitaria y había reunido abundantes datos acerca de los antecedentes existentes en el resto del mundo sobre conjuntos universitarios de nueva planta, lo que hacía de él el candidato idóneo para su elección como arquitecto del Colegio de España.

Debido a la imposibilidad de acceder al proyecto original, en paradero desconocido, se ha basado el presente en los planos existentes en los archivos de dicho Colegio, los

104 Real Decreto 1449/1927 de 15 de Julio.

cuales son copia exacta de los entregados por el arquitecto a la institución y, aunque se encuentran fechados el 31 de agosto de 1945, coinciden totalmente con las obras realizadas con anterioridad a la reforma de 1987.

La idea de construir este Colegio de España en París nació tras la primera guerra mundial con la creación de un Comité hispano-francés. Fue de nuevo el interés del Rey Alfonso XIII lo que permitió hacer realidad la idea creando dicho Colegio por Decreto Ley el 15 de julio de 1927. La adjudicación del terreno se realizó en 1929, el mismo año en que se recibió el encargo. La construcción del edificio comenzó en 1931 y, aunque lentamente, logró terminarlo a finales de 1933. Según una crónica periodística, el costo de las obras, valorado inicialmente en dos alcanzaría finalmente los 9 millones de francos, debido sobre todo a problemas de cimentación y de financiación por la desestabilización política española de los años posteriores. Estos mismos problemas impedirían también la realización de los frescos de la sala de conferencias por el pintor Jose Luis Sert, artista español que se había ofrecido gratuitamente para ello.

Comenzó a funcionar como Colegio a principios de 1934 dirigido por D. Angel Establier, pero la inauguración oficial no se celebró hasta el 10 de abril de 1935 debido a dificultades en la obtención de los escudos en piedra de las Universidades españolas que habían de decorar las fachadas del edificio, además de otros pequeños remates pendientes, como queda patente en la correspondencia que cruzan durante estos años el propio arquitecto y el director.

La inauguración se celebró con gran boato y a ella asistieron, además del propio López Otero, los más renombrados intelectuales españoles de aquella época de D. Luis Menendez Pidal, D. José Ortega y Gasset, D. Manuel de Falla, D. Miguel de Unamuno y D. Rafael Cabrera. Fue este último, rector por entonces de la Universidad de Madrid, quien leyó el discurso de inauguración: "La evolución en el mundo inorgánico". El Colegio funcionó como tal sin alteraciones hasta el verano de 1949, meses en los que sufrió su primera transformación a cargo de Luis Feduchi. Consistió ésta en la redistribución interior de las plantas 1ª y 2ª para crear un departamento de profesores, ampliar la vivienda del director e incorporar baños a todos los dormitorios.

Posteriormente, en 1950 se proyectó una segunda modificación del edificio de la cual fue autor el arquitecto Pedro M^a Irisarri Ochotorena. Basada fundamentalmente en el arreglo de las cubiertas, la ampliación de las habitaciones situadas en los extremos de las alas laterales y la inclusión de una escalera que desahogara la excesiva utilización de la principal, además de ciertos cambios de uso en la salas de máquinas de la planta sótano.

Tras dieciocho años de labor ininterrumpida, el Ministerio de Educación español se vio obligado a cerrar el Colegio indefinidamente en la primavera de 1968 debido a los disturbios estudiantiles que sufrió París en aquel año y las amenazas recibidas por la Institución española a raíz de diversas confrontaciones políticas entre estudiantes españoles y extranjeros.

La reapertura del Colegio se plantearía nuevamente en 1985, una vez restablecida la democracia en España y consolidadas las plenas relaciones culturales con Francia. Fue el 16 de octubre de 1987 cuando los Reyes de España reinauguraron el Colegio, tras una profunda reestructuración interior, cuyos autores fueron Francisco Jara Ron y Zacarías González. Se hizo desaparecer del interior del edificio cualquier resto de la obra original. Desde entonces la trayectoria del Colegio se mantiene estable y no ha vuelto a ser objeto de modificaciones.

El edificio se halla situado dentro del recinto de la Ciudad Universitaria de París que se construyó durante los años treinta y en el que se hallan ubicados Colegios y Residencias de diversos países. Esta zona parisina no atiende a un planteamiento estilístico definido, ya que las actuaciones fueron aisladas y han estado dirigidas por cada gobierno individualmente, lo que ha dado lugar a una diversidad formal que, si bien resulta interesante por ser demostrativa de la diversidad estética de los respectivos lugares de origen, ofrece un aspecto algo anárquico.

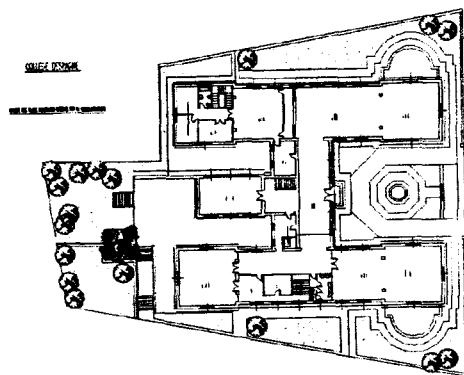
Se ubicó en el interior de uno de estos espacios, sin acceso directo desde la calle, lo que le permite estar rodeado de un amplio espacio ajardinado en todo su perímetro. Ya se ha comentado la imposibilidad de acceder al proyecto original, únicamente las copias mencionadas y unas notas relativas a la ejecución de las obras permiten conocer su forma

original.¹⁰⁵ Según la correspondencia mantenida por el entonces primer Director de la Institución y el arquitecto acerca de los detalles finales de las obras, se encuentra como dato curioso, el interés de éste último en colocar los escudos de piedra representativos de las más antiguas Universidades españolas en la fachadas del edificio. El arquitecto se encargó personalmente de buscar los modelos, encargar su elaboración en Madrid y enviarlos posteriormente a París para su colocación. Esta tarea no resultó fácil ya que muchos habían perdido su definición como tales y hubo de buscar antiguas referencias, pero su interés superó las dificultades y prácticamente en la misma semana de la inauguración consiguió el objetivo de verlos colocados.

La génesis del Colegio parte de una planta en "H" cuyas alas albergan las distintas dependencias con un eje transversal de unión que constituye las circulaciones verticales de comunicación con una la escalera principal y ascensores. Inicialmente se habían previsto unas 70 u 80 habitaciones para estudiantes, pero el propio Rey amplió la capacidad hasta 150 personas, para dar cabida también a los estudiantes hispanoamericanos. Posteriormente se trató de reducir a la idea inicial, pero finalmente se mantuvo la ampliación. La planta baja original contaba con unas anchas escaleras de acceso en el centro de la misma, que arrancaban en un amplio vestíbulo, donde se situaban la conserjería y la entrada directa al gimnasio o sala de juegos. Los cuerpos laterales comprendían la sala de conferencias, el despacho del director a la derecha y el comedor y la sala de lectura con biblioteca y aseos a la izquierda. Las demás plantas, 1ª a 5ª, se ocupaban con los dormitorios de los estudiantes, provistos de baño, y una pequeña sala de estar por planta .

Al igual que sucediera en la Casa de Ejercicios la forma en "H" empleada por López Otero para resolver esta tipología, parece deberse a la necesidad de dar una solución funcional a los problemas de recorridos e independización de las zonas habitacionales a que obliga este tipología y sobre todo al necesario aprovechamiento del escaso soleamiento con que normalmente cuenta París.

105 Archivo del Colegio de España, París, 1931, sig. 148/2 a 149/6.



1.26 M. López Otero: Colegio de España en París. Planta tipo. París. 1929-34.

Desechada la conocida distribución utilizada en los proyectos de hotel, la del edificio poligonal con grandes patios interiores, la recuperación de la planta en "H" proyectada para la Casa de Ejercicios permitía, no sólo el soleamiento de todas las estancias, sino también el acceso a las bellas perspectivas del entorno y a la iluminación natural gracias también al generoso tamaño de los huecos proyectados. Estas condicionantes fueron resueltas con una disposición programática estricta y rigurosa, con total ausencia de ornatos y grandilocuencias.

En cuanto al estilo empleado, cabe considerar el deseo de los promotores en que el edificio fuera eminentemente español, es decir, que su propia arquitectura reflejara la historia arquitectónica española. Imperaban por entonces en España, según se ha mencionado ya anteriormente, dos estilos, el neomudejar y el neoplateresco. El primero provenía de las bellas arquitecturas levantadas por Anibal Gonzalez en Andalucía y el segundo del historicismo heredado por los clásicos, Velázquez Bosco y Urioste Velada, autor este último del aplaudido Pabellón de España de la Exposición parisiense de 1900. Se decantó López Otero por este último estilo, probablemente por ser más internacional, más monumental y más intemporal. El clasicismo aflora en este proyecto, cuya similitud con algunas grandes obras clásicas como el Palacio de Monterrey o el propio Pabellón mencionado son evidentes, trató probablemente el arquitecto de esta manera, de impregnar su obra de tradición y sobriedad. La anécdota cuenta su enfado cuando sus

colegas franceses, Eugène Boby y Warin desearon eliminar las torres que se elevaban con su balaustrada y sus pináculos porque consideraban que el edificio alcanzaba una excesiva altura con respecto de los colindantes, cosa a la que éste se negó en rotundo.¹⁰⁶

Así se logró la imagen actual en la que el edificio se ofrece al visitante como un volumen majestuoso y noble que pretende acentuar la importancia de la Institución y darle el buscado carácter español.

Se utilizó para ello la piedra, un material muy común de la arquitectura clásica española y también de las construcciones parisinas. Los huecos rectangulares, con una proporción áurea y dispuestos simétricamente con respecto a los ejes verticales de fachada se repiten de idéntica forma y tamaño, sin alteraciones, ni juegos, resultando así un proyecto totalmente opuesto a los primeros por el proyectados, en el que la diversidad de las formas y volúmenes ofrece un conjunto imaginativo y lúdico frente a la austeridad creativa de este.

Podría considerarse éste edificio como el más clásico de los concebidos por López Otero ya que en él se advierte un cierto historicismo, que se aleja de la tendencia norteamericana mantenida hasta entonces. Esta obra recuerda inevitablemente a los Nuevos Ministerios proyectados por Secundino Zuazo, tanto en los materiales empleados, la piedra y la pizarra, como en la fuerza y majestuosidad del volumen que conforma una masa sólida, de gran presencia, una imagen rotunda y sobria característica del lenguaje neoplateresco. La obra de Zuazo, arquitecto algo más joven que López Otero esta fechada en 1932, por lo que fueron ambas prácticamente contemporáneas. Tal semejanza se debió probablemente a un deseo de los arquitectos por mantenerse dentro de los cánones clásicos, sin concesiones a la aún recién llegada arquitectura moderna, adentrándose en el pretendido estilo nacional. Ahora bien, ha de señalarse que tras este proyecto, y debido al advenimiento de la guerra civil, se produjo un largo paréntesis en su labor proyectual, que no mantendría tal tendencia en su siguiente encargo profesional, la iglesia-convento de Pamplona de 1939, en el comenzaron mínimos atisbos de arquitectura moderna.

106 Sazatornil, L.: *L'Architecture*, Archivo del Colegio de España, París, 1995.

1.6.5 La idoneidad de la planta en "H"

El conocimiento de los proyectos de la Casa de Ejercicios y el Colegio de España en París, obliga a plantear el motivo de la repetición del esquema empleado en el proyecto de Chamartín para el Colegio de España. La enorme similitud de la composición en planta se rompe completamente en los alzados, tratados de forma muy distinta.

Pese al distinto uso a que se destinaron ambos proyectos, se daban unas características comunes que permitían plantear la viabilidad de la adecuación del esquema compositivo. En ambos casos el volumen era exento, sin medianerías y sin acceso directo a calle, por lo que se podían obtener grandes superficies de fachada y ofrecían además ambos casos también un bello entorno ajardinado. Igualmente, la necesidad de abundante iluminación natural de todas las estancias, dormitorios en un caso y aulas en el otro, impedía considerar la utilización de patios interiores como un diseño idóneo.

Estableció pequeñas diferencias entre ambos, mientras que en la Casa de Ejercicios se adosó una capilla de planta octogonal al cuerpo de unión de ambos brazos haciendo coincidir los accesos a través del núcleo de comunicaciones, en el Colegio este mismo lugar se utilizará para ubicar la sala de juegos. En ambos casos, la planta en "H" permitía un acceso en el eje de simetría que independizaba los espacios a ambos lados, disminuyendo mucho las distancias de las circulaciones tanto horizontales como verticales, a diferencia de lo que ocurría en la distribución en torno a patio central empleada en la tipología hotelera.

En el caso de Chamartín de la Rosa, estos cuerpos sobrepasan la crujía ortogonal ampliando la superficie en planta y la volumetría exterior, mientras que en el Colegio de España queda enrasado, acentuando en cambio, las esquinas hasta darles un aspecto de torre. Así, todas las habitaciones eran exteriores asegurando con ello bellas vistas e inmejorable iluminación natural, razón suficiente para recuperar en el proyecto de París el esquema empleado en 1917. Parece por tanto, que su diseño pretendía dar, ante todo, una respuesta a problemas funcionales.

En relación con otros proyectos suyos, resulta interesante la continuidad estilística con

respecto a proyectos como el hotel de Salamanca, lo cual se analiza continuación.

El Colegio de España fue construido entre los años 1931 a 1934, es decir, inmediatamente después de terminar los hoteles de Salamanca y Sevilla, realizados entre los años 1928 y 1931. El lenguaje arquitectónico empleado en los proyectos de Salamanca y París tiene gran parecido, y es relativamente similar en algunos aspectos también, al utilizado en el hotel Cristina. La coincidencia en la estructuración de los alzados, elementos y detalles ornamentales de estos proyectos es importante.

La primera observación es el empleo de materiales de revestimiento similares en los tres edificios con la utilización exclusiva del revoco y la piedra trabajada a base de despieces regulares y textura pulida sin adornos o relieves. Ello ofrece un aspecto sobrio que ayuda a reforzar la majestuosidad de los volúmenes. Aunque con una pequeña variación de tono, el tamaño de las piezas, el ritmo y la proporción de los huecos, así como las dimensiones de las distintas plantas son casi iguales en los tres casos.

El hotel de Sevilla reforzaba el ritmo de sus huecos manteniendo la agrupación por franjas verticales utilizada en los hoteles madrileños, si bien presentaba una novedad que lo distingue en este caso: la decoración del paramento de la planta superior que manifestaba ciertas reminiscencias secesionistas. Otros recursos, como los huecos en arco de medio punto son más comunes a los que emplea habitualmente en sus otras obras para establecer una diferenciación tipológica entre los huecos del basamento y coronación de los del cuerpo central. También en los edificios de Salamanca y París utilizó el arco de medio punto en las ventanas de planta baja y de ático con pequeñas ménsulas en la clave, y huecos rectangulares en los paños centrales. Esta disposición clásica que segmentaba los paramentos verticales definiendo una composición formada por basamento, cuerpo central y ático, fue prácticamente una constante en la obra oteriana.

Bien proporcionados y enormemente sencillos, los huecos carecen en el edificio del Colegio del recercado en los paños centrales, solamente los huecos de las torres se enfatizan ligeramente con un pequeño resalte perimetral idéntico al utilizado en el Gran Hotel y en ambos se aumentó el tamaño del hueco de planta baja o de recepción para dar una sensación de ligereza, algo que ya se utilizó en el diseño de los anteriores hoteles.

El basamento se define ligeramente, separado por una breve línea de cornisa sobre el que se apoya un cuerpo central de escasa altura en el caso del hotel, aunque bien proporcionado. La coronación de los edificios se componía de una última planta de ático separada del paño central por una imposta. Sobre éste, una clásica balaustrada remata la coronación del edificio con pináculos troncopiramidales que refuerzan las esquinas y los tramos verticales más importantes.

Como se sabe el Gran Hotel sufrió la ampliación de una planta en altura algunos años después de su construcción, lo que le despojó de una balaustrada con pináculos gemela a la existente en el Colegio de París, sólo los alzados de proyecto dejan clara la coronación diseñada originalmente. Estos dos volúmenes presentan una gran similitud, prácticamente los únicos en los que se puede encontrar una intencionada continuidad de los recursos compositivos utilizados. Cabría plantear si ello se debió a una intención de búsqueda de estilo basado en el lenguaje clásico o la comodidad de manejar formas conocidas de su personal lenguaje compositivo.

La evolución en el proceso creador, como el propio autor lo define, se simplifica tanto en planta como en alzado definiendo una clara dirección hacia la simplificación en el desarrollo del diseño. Cada nuevo proyecto denota la paulatina desaparición de retórica y de los elementos decorativos tan abundantes en sus primeras obras.

1.6.6. La Iglesia de los P.P. Capuchinos en Pamplona

Hacia 1939 la Empresa constructora Huarte encargó a López Otero la redacción de un proyecto de Iglesia y Convento para los P.P. Capuchinos de la ciudad navarra. Recuerdan los propios religiosos que el Sr. Huarte, propietario de dicha empresa, se había educado al amparo de esta orden religiosa y mantenía una buena relación con la misma, por lo que ayudó económicamente a la construcción de su sede navarra.

Fue el propio Sr. Huarte quién le eligió como arquitecto proyectista debido a la amistad que les unía, si bien la dirección de la obra fue encargada a D. Francisco Garraus

y Miqueo para facilitar la rapidez de la ejecución del proyecto. Este arquitecto navarro había trabajado como técnico municipal del Ayuntamiento de Pamplona durante varios años y era un profesional de reconocida experiencia. La idea de compartir la ejecución del proyecto partió del propio López Otero, ya que su labor como director y catedrático de la Escuela de Arquitectura de Madrid y la dirección de las obras de la Ciudad Universitaria le impedían atender debidamente la construcción del edificio.

Según explicaciones del Sr. Garraus, la autoría de la totalidad del proyecto se debió a su compañero y fue respetado en su totalidad durante la ejecución de las obras. López Otero visitó las obras en dos ocasiones y quedó muy contento del resultado final.

Situado el edificio en una de las vías principales de Pamplona, la avenida de Carlos III el Noble con vuelta a la calle de San Fermín, se aprovechó el amplio chaflán que ambas calles creaban para situar el acceso al convento, ubicando la puerta principal a la iglesia por la avenida. El solar era bastante irregular, un polígono compuesto por siete lados de 1.641 m² de planta de los cuales se edificaron 1.300 m² repartidos entre la iglesia, de una sola planta, y el convento que consta de cuatro plantas más claustro.

La distribución de ambos espacios no resultaba fácil debido a la excesiva profundidad de la parcela que obligaba a grandes medianerías. Se organizó un esquema basado en una planta de una nave bastante alargada, con acceso por el lateral izquierdo y una pequeña capilla a patio en el lado opuesto para apoyo de los oficios religiosos.

Quedaba libre así, un amplio rectángulo con fachada a la calle de San Fermín por un lado y a patio central por el opuesto siguiendo los esquemas clásicos, pero que se prolongaba tras el ábside hasta la fachada para obtener el número de estancias que precisaba la orden religiosa. Tal composición repetía la disposición funcional de los antiguos conjuntos conventuales del medievo, un espacio diáfano para la iglesia adosado a un rectángulo que constituye el convento.

Históricamente el espacio fundamental de esta tipología conventual era el claustro, el cual se redujo en este caso a un lugar residual en la trasera del ábside de la capilla prácticamente inutilizable.



1.27 López Otero, M.: Iglesia de los P.P. Capuchinos. Pamplona .1939-41.

Parece ser que el objetivo primordial del arquitecto fue la obtención de un espacio importante para la iglesia, dejando en segundo plano la resolución funcional del convento y del claustro que quedó relegado a un espacio residual. Desarrolla la iglesia una planta bien proporcionada con una relación ancho-largo de dos tercios aproximadamente, y casi simétrica, a excepción de la anexión de la capilla que es perpendicular al eje principal de la iglesia.

El espacio es totalmente diáfano, sobresaliendo únicamente unos machones adosados a los cerramientos perimetrales que dividen el espacio longitudinal en cuatro crujías de igual tamaño, y que son precisamente las bases de arranque de las bóvedas de aristas que cubren cada una de estas.

La primera de las crujías la ocupa un coro dividido en dos alturas que se abre al espacio central apoyado en tres arcos de medio punto. Los dos siguientes constituyen el espacio reservado a los feligreses, mientras que la cuarta cubre el altar.

La comprensión espacial del edificio parte de su estructura realizada íntegramente en hormigón armado. Se da la circunstancia de que la empresa Huarte S.A. ejerció desde su fundación un reconocido papel como precursor en el empleo de este material contando en esta ocasión con la colaboración de López Otero, uno de los principales impulsores de su divulgación como material constructivo en la arquitectura española.

La utilización del hormigón como base estructural fue lo que definiría realmente el volumen interior logrando una diafanidad y amplitud muy difíciles de obtener con cualquier otro material. Toda la belleza del interior se basó en la espacialidad alcanzada con cuatro alturas libres que permitieron igualarlo exteriormente con el convento.

Las bóvedas de arista se construyeron sin resalte ni refuerzos, con una inusual desnudez ornamental, también contribuyó a lograr esa imagen moderna la ausencia de adornos en su interior, con paños enlucidos de yeso y terminados con una pintura rugosa que produce un efecto de robustez en los paramentos.

Con gran acierto se contrastó la sencillez de las bóvedas con la riqueza de los revestimientos localizados en los espacios destinados a los feligreses. La nave entera se revistió de tarima de madera, al igual que las escaleras y el altar. También de madera noble es el revestimiento del ábside hasta dos metros de altura continuando sobre ésta con mosaicos de escenas religiosas de gran calidad.

Los paramentos de la nave presentan una división muy clara en altura, una parte baja que aloja esculturas y retablos separada del resto mediante un friso de mosaico, con dibujos geométricos únicamente en el altar. El resto de los paramentos verticales solo se vieron alterados por los pilares adosados con fuste estriado y capitel corintio, de los cuales arrancan las demás nervaduras de las bóvedas mencionadas.

En cuanto a la inclusión de la iglesia en la tipología de manzana cerrada cabe recordar que cuando recibió López Otero este encargo se hallaba recién terminada la guerra civil por lo que la construcción de conjuntos religiosos llevaba varios años paralizada. Los ejemplos de edificación eclesiástica más inmediatos que se podían encontrar en Madrid eran: la iglesia evangélica de Teodoro Anasagasti de 1926, la iglesia de San Francisco de Sales de Joaquín Saldaña, terminada en 1931 y el conjunto del Colegio marianista obra de Anibal Álvarez construido hacia 1920. La disparidad estilística de estos ejemplos impidió plantear la existencia de una corriente común adscribible a esta tipología, ya que cada arquitecto se decantó por una concepción formal bien distinta.

En este caso concreto se decidiría por un edificio que comenzaba tímidamente a acercarse a la nueva arquitectura, más bien moderno para aquellos años en que primaba

una arquitectura nacionalista. Basado en la libre utilización de los elementos clásicos pero muy español en cuanto a los materiales empleados, los alzados se realizaron enteramente en ladrillo visto con trabazón a soga y tizón y en ellos se recurre de nuevo a la piedra para dibujar impostas, rosetones y coronaciones, tal y como se hizo en la Casa de Ejercicios ya mencionada, utilizando con mucha mesura el lenguaje clásico.

Es quizá en el interior donde la búsqueda de modernidad se hace más patente. La unidad espacial de la planta de proyecto se refleja también al exterior como un volumen unitario integrado en una manzana de viviendas con dos grandes paños lisos de ladrillo visto que en el caso de la fachada lateral de la iglesia manifiestan la existencia de esta por la apertura de grandes huecos alargados con vidrieras de decoración religiosa.

Una de las características más logradas del proyecto es la abundante iluminación natural que obtuvo gracias a la disposición y tamaño de las largas vidrieras. Son estos ventanales, la base principal de la composición de la fachada, que manifiesta al exterior la separación interior de crujías. En cada una de ellas se sitúa una vidriera, salvo en la correspondiente al acceso principal. Rota la simetría por la ubicación del acceso principal en el lateral derecho de la fachada de la avenida, se localiza en este paño toda la fuerza ornamental con la inclusión de un pequeño campanario y un rosetón. Son estos, elementos clásicos tratados con un lenguaje distinto, propio, perteneciente ya a las tendencias de los años cincuenta. El rosetón es prácticamente ciego, está formado por anillos concéntricos realizados también en hormigón con una mínima apertura en su núcleo central en el que se sitúa otra vidriera. Delante de éste, y coronando el acceso se adosa una ménsula como base de una escultura religiosa. Sobre éstos y a modo de planta de ático, diferenciada siempre en sus proyectos, dibuja una línea de arcos de medio punto ciegos que recuerdan claramente la forma y ritmo de los huecos de las últimas plantas de sus hoteles de viajeros.

La jerarquización de los escasos recursos formales que constituyen el alzado, logran una gran proporción y un conjunto equilibrado. Ello demuestra que, pese a las lógicas modificaciones de diseño que tal tipología hubo de imponer, López Otero mantuvo su impronta creativa realizando las adaptaciones a que obligaba cada nuevo proyecto.

Es interesante la depuración ornamental que van alcanzando sus diseños con el

transcurrir del tiempo y en esta caso aún más, ya que una oportunidad como ésta para crear un conjunto verdaderamente ecléctico basado en el capricho de los elementos clásicos podría haber dado lugar a una iglesia con intención monumental en la que los ejemplos arquitectónicos de la posguerra tan abundantes en Madrid y provincias dieron lugar a ejemplos como el Valle de los Caídos o la iglesia de Santo Tomás de Aquino en la Ciudad Universitaria.

Lejos de esta tendencia se decantó por una composición de enorme sencillez, ortogonal y desnuda, con una imagen urbana propia, pese a hallarse en 1940. Sería por ello posible considerar este proyecto como el inicio del entendimiento del movimiento moderno en este arquitecto. A partir de esta obra, pareció afianzarse en él la asunción de algunas premisas de la arquitectura moderna, sobre todo en lo relativo a la simplificación y eliminación del ornamento y a una mayor funcionalidad de los esquemas distributivos, si bien ha de recordarse, que fueron los postulados wrightianos de la arquitectura moderna nortamericana con los que se identificara al hablar de nueva arquitectura, tal y como se analiza en el apartado 2.3 del capítulo segundo de la primera parte de esta tesis.

1.6.7. Almacenes Rodríguez

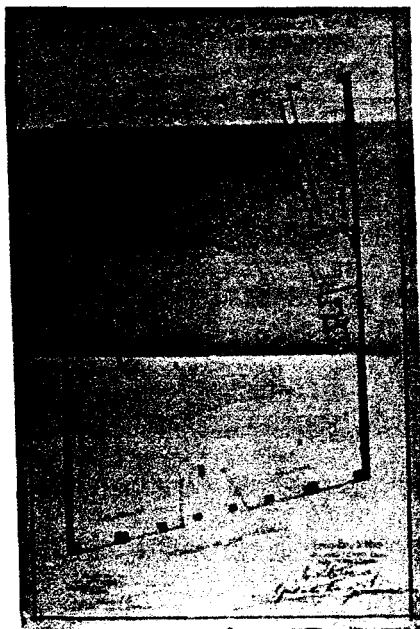
Fue en 1917 cuando recibió el encargo de acondicionar un local comercial en la Gran Vía propiedad de los Sres. Rodríguez destinado a exposición y venta de confección textil. La transformación del mismo carente de documentación al respecto hace imposible el estudio de este encargo. Se ha de restringir por tanto, el estudio a la reforma realizada por el propio López Otero en este mismo local bastantes años después, en 1945. Actuó en este caso en colaboración con J. Luis Subirana y Miguel de los Santos, aunque el proyecto fue firmado solamente por los dos primeros. La única documentación existente de esta actuación son los planos de planta y alzados existentes en el Archivo del Ayuntamiento de Madrid, entregados para la solicitud de licencia de obras en 1945, ya que los Almacenes se trasladaron a otra zona comercial en los años setenta y el local fue totalmente transformado más adelante por autores desconocidos.

Parece ser que los Sres. Rodríguez conocieron la labor profesional del arquitecto a través del Sr. Gancedo, propietario del mencionado hotel Gran Vía que se hallaba en plena construcción en un solar muy próximo al de los Almacenes.

La actualización del local supondría una modernización total de las instalaciones y la redistribución interior del mismo, lo cual se planteó buscando la máxima diafanidad para lograr una amplia superficie de uso.

La forma trapezoidal del local, con acceso oblicuo respecto de sus medianeras, presentaba la necesidad de optar entre dos posibilidades: bien adecuar el interior según el plano de fachada o bien apoyarse en el paralelismo de las medianerías e independizar la línea de fachada de la distribución interior. Se optó por la primera solución en la que fachadas y espacio interior se componían ortogonalmente relegándose los triángulos residuales para la ubicación de las zonas de servicios y almacenaje del local. Se obtuvo así, un espacio diáfano rectangular, cuya simetría se apoyaba en la distribución en planta de los pilares. Equidistantes a estos se situaban las escaleras de servicio, ascensores y aseos reforzando la imagen de ortogonalidad de espacio interior.

Esta primera aparición del giro en un diseño de López Otero atisba un tímido deseo de experimentación de los principios compositivos de la arquitectura moderna. No se sabe si fue influencia de sus colaboradores o un particular interés propio en ensayar los postulados del lenguaje moderno, aunque la simplicidad del proyecto invitaba a indagar en las teorías de la nueva arquitectura. La sencillez de la solución empleada, que esquematiza al máximo las formas y la absoluta ausencia de ornamentación y retórica era prácticamente desconocida hasta ahora en sus proyectos. Las divisiones y tabiquerías basan su trabazón en la ortogonalidad, sin sinuosidades, únicamente la escalera se permite una mínima curvatura acentuando su posición simétrica con respecto a ambas fachadas. Un detalle de la adaptación a la arquitectura moderna del proyecto lo constituye la inclusión de las puertas de acceso en la secuencia de los huecos de fachada, adecuando forma y tamaño para incorporarlos plenamente en estas. Los paños de fachada son por tanto neutros y transparentes, carentes de ornato o retórica.



1.29 López Otero, M., de los Santos, M. y Subirana, J.L.: Reforma de los Almacenes Rodriguez. Madrid. 1945.

La desaparición de historicismos y clasicismos a la imposición de la depuración formal que ya imperaba en la trayectoria estilística de tantos profesionales en los años cincuenta no podía pasar inadvertida para un arquitecto con tanto interés en lo concerniente a la creación arquitectónica.

Otro ejemplo de su incursión en la arquitectura moderna se comentará mas adelante, fue el último de sus proyectos para el Paraninfo de la Ciudad Universitaria.

CAPITULO II

LOPEZ OTERO Y LA CIUDAD UNIVERSITARIA

2.1. LA SITUACION DOCENTE EN LA ESPAÑA DE 1925

La vida universitaria madrileña se encontraba en total decadencia a principios de este siglo.¹⁰⁷ Las facultades se hallaban fragmentadas, distribuidas sin orden por la ciudad en edificios anticuados y obsoletos. Salvo escasas excepciones, los edificios en que se realizaban los estudios de Medicina, Filosofía o Arquitectura entre otros, eran insuficientes en capacidad y material didáctico como laboratorios, aulas de prácticas etc.¹⁰⁸

Había una patente necesidad de renovación lo que dio lugar al primer comentario del Rey acerca de la posibilidad de una nueva Universidad: "Yo he pensado en la necesidad de emprender la construcción de edificios de una gran Universidad que no fuera solamente nacional...".¹⁰⁹ La primera necesidad era buscar una ubicación idónea que, sin alejarse de la capital, contara con el espacio suficiente para erigir todas las instalaciones necesarias. Inicialmente se pensó en ampliar la universidad de Alcalá de Henares, o en utilizar los terrenos del Pardo, propiedad del Estado, pero se desecharon ambas propuestas por su distanciamiento de Madrid.

El primer paso a la materialización de la idea la daría el propio Rey Alfonso XIII donando la finca de la Moncloa para el asentamiento de la futura universidad.¹¹⁰ Dicha finca

107 Bonet Correa, A.: **"La Ciudad Universitaria de Madrid"**, Universidad Complutense, Madrid, 1988, p.2: *La Universidad mal alojada durante el siglo XIX, con facultades dispersas en la ciudad...*

108 Flores, C.: **"La Ciudad Universitaria de Madrid"**, op. cit., p. 101: *Distribuida en locales dispersos, repartidos por la ciudad, faltos de las necesarias dotaciones e instalaciones, en una situación muy alejada de los niveles y condiciones que los nuevos tiempos requerían....*

109 López Otero, M.: "Santander, Alfonso XIII y la Ciudad Universitaria", Conferencia pronunciada en la Universidad Menéndez el Julio de 1924, p.7 y publicada por el C.O.A.M., **Delegación de Santander** en Abril de 1959.

110 Chías, P.: **"La Ciudad Universitaria de Madrid"**, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1986. p. 32: *Real Orden de 22 de Junio de 1918.*

era la consecuencia de varias donaciones realizadas por nobles españoles a la corona durante el siglo XVIII. Comenzó a partir de entonces de forma lenta pero ininterrumpida la organización económica y técnica que permitiría hacer de esta idea una realidad. Se solicitaron informes y se llevó a cabo la gestión para la adquisición de los terrenos adyacentes a la mencionada finca, así como los pertinentes estudios de estos, concretándose en 1927 una primera propuesta de proyecto por el arquitecto Javier de Luque que fue, sin embargo, rápidamente archivada en la sesión de creación de la Junta de la Ciudad Universitaria, el 17 de Mayo del mismo año.¹¹¹

Algunas voces se alzarían contrarias al proyecto, tal fue la opinión de Luis Lacasa, arquitecto que formó parte del equipo redactor de la Ciudad Universitaria,¹¹² otros en cambio consideraron que la Ciudad Universitaria fue un símbolo de la cultura moderna a la que con pleno derecho aspiraba España.¹¹³

De las intensas labores para organizar las bases previas a la construcción de viales y edificios cabe destacar, por las consecuencias que trajo consigo, la invitación oficial para visitar las universidades americanas por parte de una comisión española. Se concibió pues, una comisión formada por los Sres. Casares, Simonena, Palacios, Aguilar y López Otero. Esta gestión fue llevada a cabo por D. Florestán Aguilar, odontólogo amigo personal del Rey, que sería el alma máter de la idea universitaria ilusionando a D. Alfonso con el proyecto y haciendo mucha de la labor inicial necesaria para sacarlo adelante. La relación de D. Florestán con importantes personalidades de diversas universidades americanas permitió esta invitación que sería definitiva para sentar las hipótesis básicas de la Ciudad Universitaria, y también fundamental en la trayectoria profesional del propio López Otero. Otra de las importantes gestiones realizadas por el Sr. Aguilar fue la búsqueda del apoyo económico necesario para permitir el inicio del proyecto. Participe del viaje por él mismo

111 Chías, P.: "La Ciudad Universitaria de Madrid", op. cit., p. 33.

112 Lacasa, L.: **Escritos 1922-1931**, Publicaciones C.O.A.M., Madrid, 1976, p. 84: *Tenía un gran defecto de origen, puesto que no provenía de ninguna necesidad nacional.*

113 Bonet Correa, A.: "La Ciudad Universitaria de Madrid", op. cit., p. 1: *La Ciudad Universitaria era y fué no sólo una realidad posible sino también un símbolo de la cultura moderna a la que, con pleno derecho aspiraba España.*

gestionado, aprovechó la estancia en Washington para visitar a D. Gregorio del Amo, acaudalado santanderino afincado en la capital norteamericana, el cual se mostró interesado en apoyar la magna empresa. D. Florestán no desperdició tal ocasión e invitó al Sr. del Amo a visitara España y conocer "in situ" el proyecto, con lo que obtuvo una sustanciosa aportación económica de éste.

El periplo americano que realizó la Comisión de estudio duró parte de los meses de septiembre, octubre y noviembre de 1928 y contó con su participación a instancia de Luis Landecho que alegó razones de salud para ser sustituido. Esta experiencia le valió posteriormente su nombramiento como arquitecto director del proyecto. De aquel largo recorrido por el extranjero, en que se visitaron las Universidades de Boston, Chicago y Nueva York entre otras, se trajeron datos concluyentes que reafirmaron la necesidad de dar un giro al planteamiento inicial del proyecto diseñado por la junta constructora.

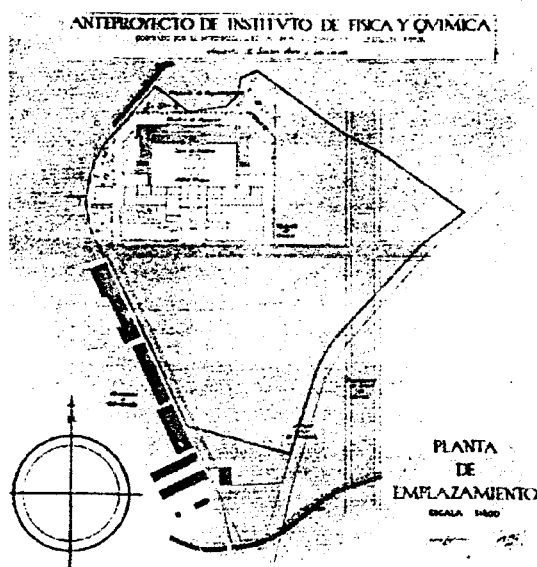
Así fue como se desvaneció la idea de convocar un concurso de arquitectura, ampliándose además las actuaciones de proyecto a nuevas facultades que se construirían en tres fases consecutivas.

Por fin el 25 de abril de 1928, en sesión extraordinaria y en presencia de su S.M. el Rey, fue nombrado López Otero arquitecto-director de la Ciudad Universitaria. Él mismo se opondría tajantemente a tal designación, como aclaró el propio Javier de Luque, cuyo proyecto yacía en el olvido: "La incongruencia entre la opinión del Sr. López Otero, ferviente defensor de los concursos y su conducta seguida en el caso de la Ciudad Universitaria queda desvanecida, a salvo de toda censura, y por el contrario digna de elogio y agradecimiento según resulta de la sesión celebrada por la Sociedad Central de Arquitectos." ¹¹⁴

El siguiente paso fue, la selección del equipo redactor del proyecto. La elección de ya arquitecto-director se decantó por arquitectos jóvenes que ya habían destacado por su brillantez académica y tenían cierta experiencia en materias similares, aunque eran aún

114 Acta de la Sesión fundacional del Patronato de la Ciudad Universitaria, Madrid, 1928: *El Señor López Otero habla para oponerse a tal designación por entender que es necesario que otros arquitectos intervengan en la confección del proyecto.*

desconocidos fuera del ámbito profesional. Tales eran Miguel de los Santos, Agustín Aguirre, Luis Lacasa, y Manuel Sánchez Arcas, éstos últimos segundo y primer premio respectivamente del concurso de la Institución Rokefeller de Madrid y poseedores de un brillante curriculum.



2.1 M. Sánchez Arcas y L. Lacasa: Edificio Rockefeller. Madrid. 1928.

También formaron parte del equipo Pascual Bravo y el ingeniero Eduardo Torroja, este último recomendado por el Director de la Escuela de Caminos por haber sido alumno destacado de dicha facultad. Esta decisión fue muy alabada, ya que permitía introducir una corriente de renovación y modernidad en el proyecto, como comentaría Chueca Goitia.¹¹⁵

Igual opinión mereció ésta selección de técnicos a otros arquitectos de la época como Giner de los Ríos, Oriol Bohigas, Carlos Flores, Antonio Bonet Correa los cuales vieron la decisión de López Otero como el paso definitivo para permitir la entrada del movimiento moderno en la arquitectura española.¹¹⁶

115 Chueca Goitia, F.: *Historia de la Arquitectura Occidental*, op. cit., p. 274: *López Otero tuvo el buen acuerdo de incorporar a esta Empresa los talentos más jóvenes y prometedores y así hacer de la Ciudad Universitaria una especie de laboratorio de ensayo de la nueva arquitectura.*

116 Tafuri, M. y Dal Co, F.: *Arquitectura Contemporánea*, Ediciones Aguilar, Tomo 2, Madrid, 1980, p. 251: *Del nuevo ambiente cultural que se va formando desde mediados de los años veinte, la construcción de la Ciudad Universitaria de Madrid es uno de los resultados más significativos.*

2.2 UNA INICIATIVA REAL

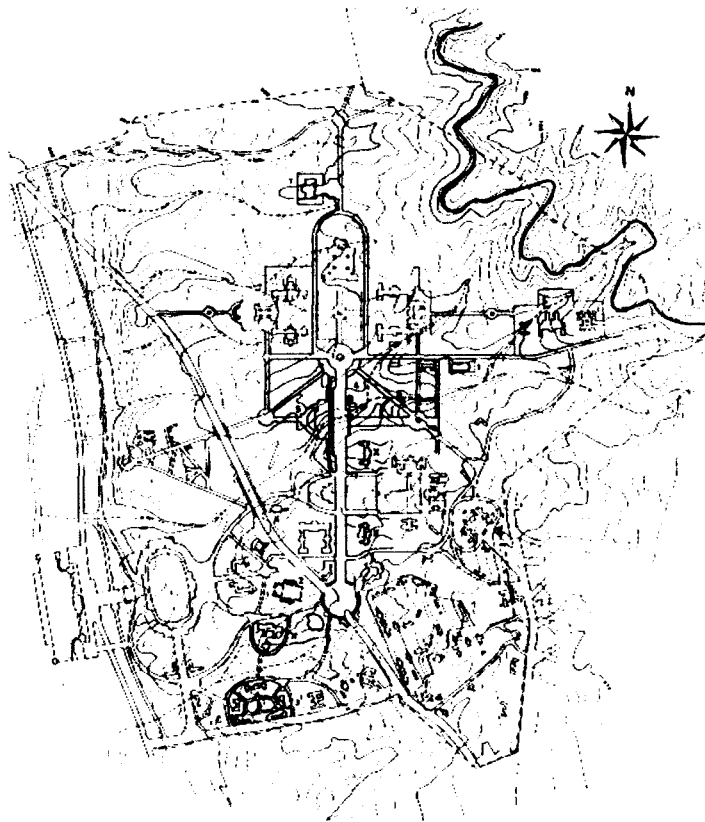
No se van a analizar en este apartado, los trámites y transformaciones que fue sufriendo la redacción del proyecto de la Ciudad Universitaria, tampoco se estudiarán la génesis y modificación de cada edificio, ya que es un tema minuciosamente expuesto en la tesis doctoral de Dña. Pilar Chías. Se pretende dar a conocer la actuación de López Otero en el mismo y su grado de intervención en la gestación del proyecto y posterior construcción del complejo universitario que hoy se conoce, así como su futuro, tras la reforma de que está siendo objeto en la actualidad.

Ya se ha mencionado la gran impresión que causó a la comisión designada su visita a las universidades norteamericanas y la influencia de estas en la redacción de las bases rectoras de la Junta Constructora. Pero no fue esta la única consecuencia, también afectó a la concepción del proyecto general. Se consideró como el más idóneo, el tipo de campus americano, frente a otras opciones, ya que basaba la estancia del alumno en la universidad en una formación global que abarcaba tanto el aspecto cultural e intelectual como moral y social. No se tuvo en cuenta otro aspecto más realista y determinante, como era el carácter privado de la universidad americana, donde la fuerte intervención del mundo empresarial privado y las grandes aportaciones económicas de fundaciones también privadas constituían las bases de su existencia y desarrollo, algo que no ocurriría con la madrileña y resultaría ser un factor importante para su desarrollo y mantenimiento.

Los proyectos americanos habían sido, además, realizados de una vez, sin intervenciones posteriores de instituciones anejas, mientras que, como se verá en la universidad madrileña, además de los problemas históricos tuvo la falta de unidad propia de las actuaciones estatales con la introducción cada vez más numerosa de edificios no contemplados en el proyecto inicial .

El proyecto madrileño fue dividido en varias fases, para poder acometerlo ordenadamente. La primera fase abarcaba la urbanización del conjunto, las redes de suministro de agua, alcantarillado y climatización y los edificios considerados más urgentes: El grupo de Medicina completo -debido a la influencia del Dr. Aguilar-, Filosofía,

Derecho, Arquitectura las Residencias de estudiantes.



2.2 Primera propuesta para la Ciudad Universitaria. Madrid. 1928.

La segunda fase estaba comprendida por Bellas Artes, el Conservatorio, el Paraninfo, la Biblioteca y el Templo y se terminaba con las obras de las Instalaciones Deportivas, los Museos y demás edificios complementarios.

Hubo personas importantes contrarias a la urbanización de la Moncloa puesto que era uno de los más hermosos parajes de las afueras de Madrid y un "pulmón importante" para la ciudad, bastante escasa de zonas verdes. El mismo Manuel Azaña al visitar las obras, una vez tomado el relevo republicano al frente del proyecto quedó desolado al comprobar "...el destrozo ocasionado..."¹¹⁷

Algunos arquitectos de la época se sorprendieron de la elección hecha por López Otero como equipo redactor del proyecto por su juventud y su precedente moderno. Su imagen de arquitecto conservador no preveía tal elección, dejaba así clara, su intención de

117 Chías, P.: "La Ciudad Universitaria de Madrid", op. cit., p. 10.

universidades nombradas y la madrileña, ya que en ésta se situó sobre un terreno accidentado, con el barranco de Cantarranas como separación natural, ello obligaba, a diferencia de las otras universidades, a componer el esquema general dividido en grupos de edificios según su temática formativa y conectarlos mediante viales y accesos. Esto se acentuó aún más al abrirse el viario de la Dehesa de la Villa.

Dentro de las etapas de redacción del proyecto se debía incluir obligatoriamente la disposición general de los volúmenes de la Ciudad Universitaria y la concreción de los trabajos de urbanización de la zona afectada por cada uno de ellos. De esta manera se evitaba el posible caos que podría causar la terminación de los edificios sin la existencia de la red viaria o la delimitación de los espacios libres.

En lo relativo a la concepción formal de los edificios, se decantaron inicialmente hacia una arquitectura madrileña de ladrillo visto, granito y piedra blanca tratando de recordar la imagen de las universidades de Alcalá y Salamanca, pero no gustó a la Junta Constructora que deseaba edificios más monumentales que volvieran a las anticuadas tendencias neoclásicas lo que obligó a la utilización masiva de aplacados de piedra en las fachadas.¹²¹



2.3 A.Aguirre y M. Garrigues:Facultad de Farmacia de la Ciudad Universitaria. Madrid. 1928.

Las calificaciones estéticas sobre estos edificios han sido muy diversas, Fernando Chueca Goitia habla de "racionalismo mitigado" y Pilar Chías lo califica como mezcla de

121 López Otero, M.: "Alfonso XIII, Santander ...", op. cit., p. 16: *Como es natural en la Junta reinaban criterios tradicionalistas...*

apoyar la necesaria renovación de la corriente arquitectónica española y su preocupación por la falta de oportunidades que tenían las nuevas generaciones para demostrar su capacidad creativa. Consciente de los difíciles momentos que atravesaban los arquitectos españoles, entre los que el mismo también se incluía debido a su anticuada formación basada en el historicismo y los regionalismos de toda índole, quiso dar su oportunidad a una nueva generación que aportara nuevas actitudes.

Recuerda D. Modesto la preferencia existente a principios de siglo por los tradicionalismos y modernismos europeos frente a la nueva savia moderna que ya impulsaban en aquella época movimientos como el organicismo de Frank Lloyd Wright y el racionalismo de Mies van der Rohe y que debido a malas interpretaciones era fuertemente atacado por la sociedad española. Daban muestra de ello obras como la gasolinera de Porto Pi de C. Fernandez Shaw y la casa del Marqués de Vadillo de R. Bergamín, ambas de 1927 y muy mal aceptadas por la sociedad madrileña en general.¹¹⁸

Por ello, los principios compositivos planteados por López Otero en la redacción del proyecto de la Ciudad Universitaria fueron clásicos pero funcionales, basados en la unidad, el emplazamiento y la ordenación tal y como el propio equipo explicó en un extenso artículo en la Revista Nacional de Arquitectura.¹¹⁹

La necesidad de unidad se basaba precisamente en los exitosos precedentes de otras modernas universidades, tanto las norteamericanas como las de Roma, Atenas y Oslo y la idoneidad de un emplazamiento cercano a la ciudad pero no integrable en esta, para impedir su "ahogo" y mantener la fundamental independencia de la vida laboral y didáctica.¹²⁰

En cuanto a la ordenación de volúmenes reconoció el arquitecto la diferencia entre las

118 López Otero, M.: "Alfonso XIII, Santander...", op. cit., p. 14: *Pero yo, que por mis ocupaciones docentes tenía como primera y principal obligación seguir la evolución de la nueva arquitectura, conocía su fuerza y su afirmación, cada día más firme y extensa, lo que me permitía irme convenciendo que la nueva arquitectura era la arquitectura del futuro.*

119 Gabinete Técnico de la Ciudad Universitaria: "Ciudad Universitaria de Madrid", R.N.A., 6, Año I, Madrid, 1941, p. 1-56.

120 López Otero, M.: "Alfonso XIII, Santander y...", op. cit., p. 11: *De buen aire y hermosas vistas debe ser la villa donde quisieren establecer el estudio.*

Beaux Art, eclecticismo secesionista y experimento modernista. Otros autores critican ligeramente el carácter monumentalista del conjunto excusándolo por las tendencias prevalecientes en la época de su redacción.¹²²

Observaba el arquitecto sin embargo, como la nueva arquitectura iba poco a poco reafirmandose en Europa y Norteamérica, consolidándose como la arquitectura del futuro y consideró fundamental su inclusión en tan magno proyecto que hubo de ser escaparate de la modernidad artística española. Para él, la arquitectura no debe ser teatral ni relumbrante, sino eficiente, sana y práctica, "tiene hambre de luz, de aire puro, de silencio"...., habría de compaginar la vegetación y edificación logrando un equilibrio entre ambos que permitiera crear un estado intermedio entre la ciudad y el campo.¹²³

Ésta es también la opinión de Asís Cabrero que lo considera como una composición de volúmenes con criterio funcional de interiores y exteriores, con empleo de arquitectura desornamentada, siendo justo citarla como hecho inaugural de la arquitectura moderna en España.¹²⁴ Dentro de esta línea cabe recordar como eran los espacios exteriores proyectados para la ciudad Universitaria que se repartían en tres tipos distintos, un jardín botánico que no fue finalmente ejecutado, un jardín español y el resto en estado natural.

Cuando se estudian sus intenciones aludiendo a la higiene y salubridad de las facultades y a la intención solariega y pacífica del conjunto ha de recordarse en qué condiciones realizaron sus estudios él y sus compañeros en el lúgubre y oscuro edificio de la calle San Bernardo. Para evitar estas situaciones se obsesionó con los espacios abiertos, el contacto con la naturaleza y los volúmenes amplios e iluminados fundamentales que hicieran fructífera y agradable la formación universitaria.¹²⁵

122 Lacasa, L.: **Escritos 1922-1931**, op. cit., p. 84.

123 López Otero, M.: "Objetivos de la Ciudad Universitaria", Notas inéditas, Madrid, p. 4.

124 Cabrero, Fco. de Asís: "La Ciudad Universitaria de Madrid", op. cit., p. 91.

125 López Otero, M.: Notas inéditas, p. 5: *La Ciudad Universitaria ha conseguido su fórmula ideal: la enseñanza en plena naturaleza, debe ser un organismo, no un mecanismo, teniendo las características de la biología: crecimiento, reparación, renovación.*

2.3 LA II REPÚBLICA Y LAS CONSECUENCIAS DE LA GUERRA CIVIL.

Cuando se produjo el cambio político de la dictadura de Primo de Rivera a la República, las obras de la Ciudad Universitaria se encontraban en un momento de agilidad y buen ritmo con gran parte de la infraestructura terminada e incluso algunos edificios de la primera fase prácticamente terminados además de algunas instalaciones deportivas.

Al alcanzar el partido republicano el poder, nombró una nueva Junta Constructora más cercana a sus tendencias políticas, pero curiosamente, el equipo técnico fue ratificado en su cargo. Este hecho sorprendió al propio López Otero, ya que su conocida buena relación con la decaída monarquía y al apoyo recibido siempre por el Rey parecía augurar su sustitución en el cargo. Esta prudente actitud de la nueva Junta presidida por Alcalá y gestionada por Negrín, de hacer prevalecer el interés del proyecto a las condiciones políticas permitió la continuación de las obras prácticamente sin interrupción e incluso con mayor entusiasmo. El propio Rey desde el exilio agradecería la deferencia de sus enemigos políticos al admitir la importancia de su proyecto y permitiendo su continuación. Es de suponer que el cuestionamiento de la capacidad o idoneidad de la Oficina Técnica habría significado, no sólo un enorme retraso, sino probablemente una paralización indeterminada de las obras y del proyecto general de la Ciudad Universitaria con el enorme perjuicio que ello habría ocasionado tras cuatro años de trabajo continuado y grandes inversiones.

Se continuó por tanto con el comienzo de la apertura de viales al tráfico lo que influyó definitivamente en la separación y disgregación de los distintos grupos universitarios, sobre todo por la apertura de la vía que unía el anillo interior de la Universidad con la carretera de la Dehesa de la Villa.

Es a partir de 1932 cuando empezaron a surgir problemas de financiación que se trataron de solventar rápidamente mediante la exención de impuestos a la Junta Constructora, y la puesta en funcionamiento de los edificios terminados hasta entonces.

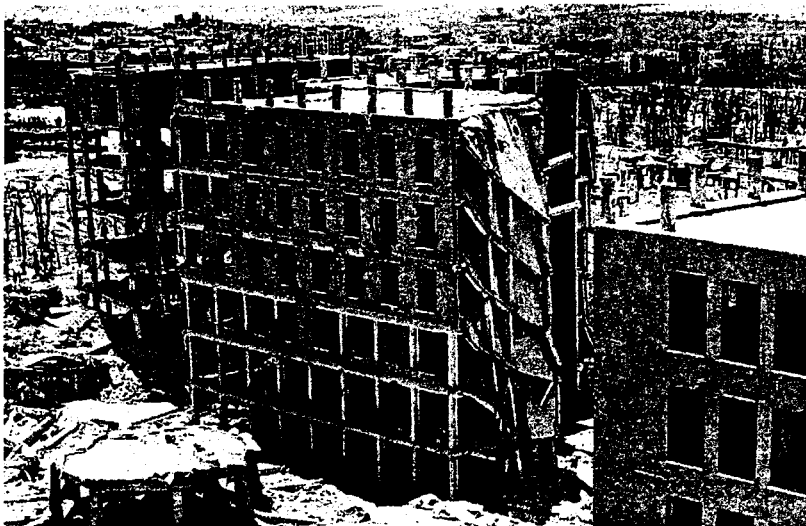
En cuanto a los edificios pendientes de la segunda fases se convocaron dos concursos, uno se adjudicaría a Luis Moya, y el otro a Aizpurua y Aguinaga. Era éste el

primer atisbo de arquitectura moderna dentro el conjunto rompiendo con la uniformidad existente, sin embargo el comienzo de la guerra impidió su construcción.

Durante los tres años que duro la Guerra Civil fue precisamente el recinto de la Universitaria uno de los frentes de combate más cruentos, situándose los nacionales dentro de los edificios y los republicanos en el parque del Oeste y alrededores, aunque hubo ocasiones en que llegaron a compartir un mismo edificio.

Una vez terminada la guerra la Ciudad Universitaria quedó casi irreconocible; no era más que un inmenso amasijo de ruinas y hierros que hizo imposible la reconstrucción de los edificios como fue el caso del Asilo de Santa Cristina. Sin embargo una vez restaurada la paz con la victoria de los Nacionales, la Junta de la Ciudad Universitaria se puso de nuevo rápidamente en marcha.

Por tercera vez la actitud política de los recién llegados sería favorable a López Otero y su equipo, así como al proyecto en general y sin dilación el nuevo Gobierno se decidió por la reconstrucción de todo lo que aún estaba en situación de ser recuperado, creando la Dirección General de Arquitectura dirigida por Pedro Muguruza, compañero y amigo de López Otero. La oficina técnica fue, por tanto, nuevamente ratificada salvo alguna excepción debida a la decantación política de alguno de sus miembros que habían luchado en el frente contrario al vencedor, los cuales fueron depuestos de sus cargos. Tal fue el caso del ya mencionado Luis Lacasa.



2.4 Estado de la Ciudad Universitaria tras la Guerra civil. 1939.

Lentamente volvió a retomar la Junta sus funciones valorando los daños y el presupuesto necesario para llevar a cabo la reconstrucción de lo más urgente. Los nuevos edificios sufrieron sin embargo una modificación formal, dejando traslucir un emblemático acento nacionalista excusado por López Otero como lógica reacción patriótica tras la euforia de la victoria.¹²⁶

En esta época la arquitectura racionalista se sumiría en un temporal olvido, dando auge a una supuesta arquitectura nacional que recordaría a la arquitectura escurialense por los recursos imperialistas empleados en los elementos que los componían.¹²⁷

A este estancamiento de la modernización del lenguaje compositivo contribuiría también el cambio de actitud de los arquitectos encargados de proyectar los nuevos pabellones. Ya no serían éstos los estrictamente pertenecientes al proyecto de la Junta, sino que eran escogidos directamente por las Instituciones promotoras. Tal tendencia fue en aumento pese al patente deseo de la Junta y sobre todo de la Oficina Técnica de mantener una unidad formal fiel a las premisas iniciales del proyecto, al final no le quedaría mas opción que claudicar y aceptar proyectos de las mas variadas tendencias. Esta permisividad, contra la que luchó López Otero impotente, fue la que rompió definitivamente la unidad de proyecto, hecho del cual hoy se lamentan las más relevantes figuras de la arquitectura española.

126 López Otero, M.: "La Ciudad Universitaria de Madrid", op. cit., p. 3.

127 López Otero, M.: "Alfonso XIII, Santander...", op. cit., p.17: *No es necesario decir que la Nueva Arquitectura quedó arrumbada a la más completa execración... Después, pasados los años, se hizo patente la pública tolerancia del funcionalismo arquitectónico... apareció también admitida hasta con aplauso, un ejemplo juvenil de la novedad antes repudiada. Con todo esto quedó definitivamente rota la unidad de estilo...*

2.4. LA DISGREGACIÓN DEL CONJUNTO

Casi todos los arquitectos que comenzaron a proyectar nuevos edificios en la Ciudad Universitaria a partir del Plan de 1943 se desligaron de la mencionada arquitectura nacionalista o pretendieron hacerlo, ya que durante el paréntesis de la guerra española, se produjo fuera de nuestras fronteras la aceptación internacional del movimiento racionalista y las nuevas generaciones deseaban sumarse a ello.

El arraigo historicista estaba ya obsoleto y los arquitectos maduros, que serían precisamente los pertenecientes a la generación de López Otero consideraban lógico el deseo de la joven generación de introducir nuevos aires a la arquitectura española.



2.5 J. L. Arrese y J. M. Bringas: Colegio Mayor Jose Antonio. Madrid. 1950.

Ellos se mantendrían fieles a sus tendencias, las cuales sufrieron, en el mejor de los casos, la nacionalización ya mencionada mediante la inclusión de chapiteles, cubiertas de pizarra, paramentos graníticos etc.¹²⁸

El mismo arquitecto afirmó que, caso de haberse proyectado la Ciudad Universitaria en el momento actual (1940), no hubiese dudado en hacerlo en el credo de la nueva arquitectura racionalista. Y no solo eso, sino que habría permitido la creación de nuevos

128 Baste la comparación de los anteproyectos para el Colegio Mayor José Antonio de López-Barroso y el de Arrese-Bringas.

juegos de volúmenes, ornamentos y proporciones dentro del racionalismo más puro.¹²⁹

Tras el plan de 1943, con las reconstrucciones prácticamente terminadas, se redactó un nuevo plan en 1948 en el que se estudiaba el planeamiento vial de la zona con nuevas conexiones y proyectos, tema olvidado en los últimos años volcado únicamente en las edificaciones y fundamental para el futuro funcionamiento de la Ciudad Universitaria.

El estudio vial, aunque acertado, no impidió que la diversidad y dispersión se fuera haciendo cada vez más patente en el conjunto universitario, sobre todo por la ya comentada actuación independiente de las instituciones que obviaban totalmente la necesidad de una línea de actuación consensuada. Por eso no le quedó más opción al equipo redactor que tratar de coordinar tanta confusión mediante la zonificación de los usos a que se destinaban estos para lograr mantener una cierta ordenación global. A ello contribuyó la ausencia del Paraninfo, el edificio más emblemático y necesario para actuar como nexo de unión entre las distintas facultades ya dispersas.

Es importante mencionar la eliminación del paraninfo con las funciones paralelas que debía incluir, y difícil de entender porqué no llegó a construirse; primero en el aspecto funcional, ya que su ausencia obligaba a seguir utilizando el antiguo edificio situado en la calle San Bernardo totalmente desconectado de la nueva Universidad y segundo, porque este proyecto constituyó, como ya se verá por la multitud de dibujos, trazados y anteproyectos que le dedicó, la gran ilusión de López Otero desde la misma concepción del planeamiento general en 1928.

Hacia 1960 se hallan terminados bastantes Colegios Mayores y gran número de nuevas Facultades, algunos al más puro estilo nacionalista y otros, en cambio, abriendo tímidamente la puerta a la arquitectura moderna como fue el caso del Colegio Mayor Jaime del Amo de L. Blanco Soler, el Instituto de Psicología aplicada de A. Aguirre, la Facultad de Ciencias Políticas de M. Fisac y la de Ciencias Biológicas de Moreno Barberá.

En muchos casos esta modernidad se reflejaba únicamente en detalles y acabados, en la utilización de materiales novedosos o en la alteración del uso de ciertos materiales

129 López Otero, M.: "Alfonso XIII, Santander...", op. cit., p. 17.

tradicionales. Esto se debía al enorme respeto que existía todavía por proyectar siguiendo las teorías racionalistas, bien por miedo de no estar a la altura de las circunstancias, bien por falta de confianza del cliente. Ciertamente es que el resto del mundo civilizado llevaba años de ventaja en cuanto a la asimilación de las teorías racionalistas y ello imponía dificultades de adaptación. El distorsionamiento sufrido por la Ciudad Universitaria a través del largo y tortuoso camino de su realización es evidente a todos. Sin embargo, el verdadero mal de esta gran obra de la arquitectura no se ha de buscar en la aislada resolución de sus edificios, sino en su desorden urbanístico como apunta M. Fisac.¹³⁰

Ya se ha comentado la ausencia muy importante de los edificios principales propios de un proyecto de este tipo: Biblioteca, Paraninfo, Museo etc. cuya ausencia acentuaba aún más la dispersión de los existentes. Otra cuestión contra la cual luchó López Otero durante muchos años, fue precisamente el carácter estatal, la falta de financiación privada, que diferenciaba esta Ciudad Universitaria de las Universidades norteamericanas, lo cual, a su juicio impidió la construcción de los mismos por la falta de presupuesto de las arcas nacionales. Reconocerían, sin embargo, la mayoría de los profesionales de la época y aún de las siguientes generaciones que la han visto crecer, que simplemente su realización fue ya algo positivo.

Así apuntaba él mismo durante una de sus últimas conferencias en 1959: "La Ciudad Universitaria se ofrece hoy al espectador como la manifestación poco afortunada de esa mezcla de estilos e ideologías.....en cambio se ha mantenido firme a pesar de vicisitudes de todo orden que son las de la vida española de este tiempo".¹³¹

Habría sido realmente difícil impedir la llegada de estos nuevos estilos y quizás incluso negativo. Puede que hoy se vea la Ciudad Universitaria como una mezcla desorganizada de arquitecturas diversas, muy lejos de la unidad y coherencia pretendida en su fundación, pero han sido nuestras circunstancias históricas las que han dado lugar a la diversidad y negar su construcción habría sido aún más perjudicial para la arquitectura

130 Fisac, M.: "Entrevista con Teresa Sánchez de Lerín", op. cit., p.3: *En nuestra Ciudad Universitaria no se consigue crear un tejido urbano y se desborda su escala.*

131 López Otero, M.: "Alfonso XIII, Santander,...", op. cit., p.18.

española.¹³²

No se ha de considerar como únicas circunstancias degradantes la diversidad de estilos y la ausencia del Paraninfo, ya que importantísima razón fue la dispersión de los grupos de facultades debido a las condiciones topográficas y de tráfico de todo el conjunto. La ausencia de equipamientos como aparcamientos, una eficaz red de transporte urbano y jardines cuidados y atractivos conectando los distintos pabellones, lo que la han convertido en un completo caos.

En notas inéditas reflexionaba el arquitecto-director acerca de esta gran obra y se pregunta si existía en 1927 el ambiente propicio para fundar una política universitaria. Para él la planificación implicaba coordinación de la actividad humana una vez conocidos lugar, trabajo y gente. Se deseaba conseguir un organismo, no un mecanismo, fomentar la unión orgánica de la naturaleza con el aula y el laboratorio. Para ello el carácter ornamental debía ceder ante aspectos más importantes como la eficiencia y la conveniencia de los alumnos dando paso a la renovación.

El fin del proceso social no había de ser el hacer un hombre más poderoso, sino que su desarrollo sea más completo y humano y por ello manifestó constantemente su interés por la concepción humanista de los campus americanos, en los que el alumno se integra totalmente al vivir todos en los Colegios Mayores y pertenecer a hermandades y asociaciones y ser el deporte elemento fundamental de la vida universitaria. Pero en este caso toda estas cosas eran apoyadas convenientemente por instituciones privadas no sólo en lo económico, permitiendo un elevado nivel de instalaciones y material didáctico, sino también con un alto grado de actividad secundaria basada en seminarios, conferencias, cursos etc.

La similitud de este esquema estaba muy lejos de ser la realidad de la Ciudad Universitaria madrileña, ya que las previsiones de inversión e independencia institucional no lo hicieron posible.

132 Carvajal, F.: "La Ciudad Universitaria de Madrid", op. cit., p. 149: *La Ciudad Universitaria no es historia demasiado feliz, tal vez porque no es feliz nuestra propia historia contemporánea...*

2.5. SU ADECUACIÓN PARA EL SIGLO XXI.

La Ciudad Universitaria funcionaba en los años sesenta de forma un tanto caótica, con superávit de alumnos pese a haber sido calificada como "excesiva" tan solo treinta años antes. Tuvo entonces que desdoblarse al Campus de Somosaguas, además de aceptar la fundación de la Universidad Autónoma para evitar su total saturación.¹³³

Casi nada queda ya de la idea de López Otero acerca de una Universidad única, completa y eficaz. Lo que hoy se conoce no es su proyecto soñado, pudiendo compararse su desilusión con la de la irrealización del tantas veces soñado Paraninfo: cuatro proyectos, un sinfín de magníficos dibujos estudiados a escala con detalle y precisión, para quedar finalmente en el papel.

En los veinte años posteriores a su fallecimiento la anarquía urbanística había proliferado de tal manera en la Ciudad Universitaria, que consiguió despertar finalmente a la Administración debido a su caótico estado para planificar un proyecto de reestructuración total de sus espacios comunes, renovar su imagen y mejorar su dañadísimo entorno urbano. La saturación de vehículos debida a la masificación automovilística de la ciudad llegó a tal extremo que casi un cuarenta por ciento del alumnado se desplazaba en su propio vehículo a la Universidad. La deficiente red de transporte público, principalmente debido a la ausencia de una línea del metropolitano que accediese directamente al campus colapsaron el tráfico de la Ciudad Universitaria en horas lectivas, lo cual, unido al la inclusión de volúmenes prefabricados que se consideraron provisionales pero se han convertido sin embargo perennes ha terminado por destruir todo vestigio de armonía y tranquilidad.

Se desea cerrar este capítulo mencionando la reforma de que ha sido objeto recientemente la Ciudad Universitaria. Comenzó tal transformación con la construcción de una torre-mirador denominada *Torre de Iluminación y Comunicación* proyectada por el

133 Chías, P.: "La Ciudad Universitaria de Madrid", op. cit., p. 72: *La Junta de la Ciudad Universitaria se siente impotente ante el acoso de diferentes intereses e intenta paliar los efectos negativos marcando unos determinados áreas que aglutinarán los diversos usos.*

arquitecto D. Salvador Pérez Arroyo, situada muy cercana al Arco de la Victoria.

La ubicación elegida, junto al museo de América y a la iglesia de Santo Tomás de Aquino y su gran altura proporcionan una visión desequilibrada que impide la integración en el entorno de la torre.



2.6 S. Perez Arroyo: Torre de Iluminación y Comunicaciones. Madrid. 1992.

Se configura esta como un elemento aislado ya que su moderno diseño, con materiales pertenecientes a la más innovadora vertiente de la arquitectura actual, metálicos y acristalados, y su elevada altura rompe la ordenada composición urbana de los edificios de esta zona.

Por fin en 1985 es encargado un proyecto de rehabilitación general al equipo del arquitecto-urbanista D. Leopoldo Amaiz. Este proyecto se basa en tres objetivos fundamentales: La reordenación del tráfico interior, la creación de nuevas infraestructuras hasta ahora inexistentes o muy escasas, y la recuperación de la individualidad del conjunto, invadido hoy por elementos ajenos a su función.¹³⁴

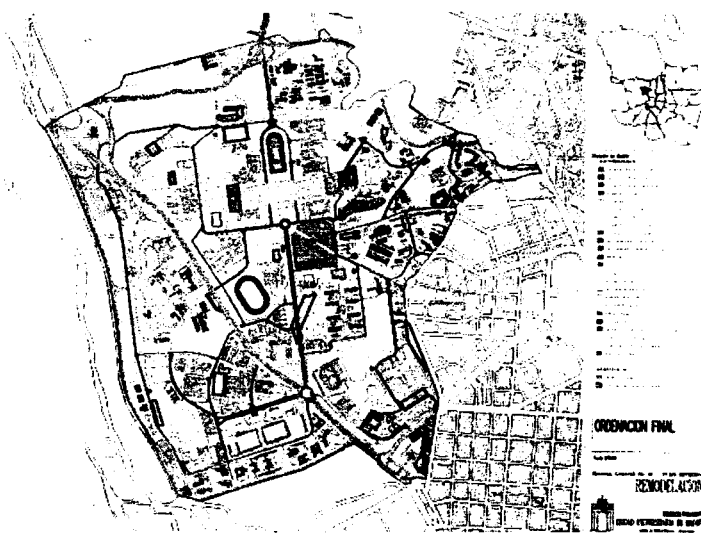
El primero de los objetivos era para muchos, indispensable desde hacía mucho tiempo. La construcción de un aparcamiento subterráneo que liberara la invasión automovilística de las aceras y pasos era urgente, esperando recuperar los espacios

134 Amaiz, L.: "La percepción del espacio universitario. El caso de la Ciudad Universitaria de Madrid", *Urbanismo*, Madrid, Diciembre de 1993, p. 44.

ajardinados gracias a la eliminación de los vehículos en aceras y zonas peatonales.

El segundo objetivo más problemático, planteó la construcción de nuevos edificios lo que ha supuesto perder muchos de los espacios libres, y lo que es peor, invadir con construcciones la Dehesa de la Villa. Esta actuación está siendo más criticada por técnicos y políticos, ya que se considera la zona ya colmatada.

Estos nuevos edificios destinados a librerías, restaurantes, oficinas bancarias e incluso centros comerciales introducen una función comercial dentro del campus universitario que rompe con su finalidad meramente docente. La actual cercanía de la Ciudad Universitaria a los barrios de la Moncloa y Tetuán, ambos abastecidos de servicios y comercio permitirían considerar innecesaria la inclusión de nuevos edificios comerciales para el buen funcionamiento del campus. Se ha de tener en cuenta también, que cada facultad cuenta ya con zonas destinadas a librería y cafetería, con lo que la simple ampliación o actualización de los mismos podría ser suficiente.



2.7 L. Amaiz: Proyecto de remodelación de la Ciudad Universitaria. Madrid. 1985.

No contempla, sin embargo, este proyecto la erección del edificio más necesario y representativo de todo conjunto universitario: el Paraninfo, ya mencionado. Este dotaría a la Universidad de servicios fundamentales, como son un gran salón de actos, salas de conferencias y seminarios, amplia biblioteca, aulas especiales para investigación etc. Un

volumen de estas características, según explicaba López Otero, posibilitaría la interrelación entre las distintas facultades, así como la organización de actividades extraacadémicas diversas para complementar la formación universitaria. Otro de los puntos fundamentales de la reestructuración proyectada es el traslado de las instalaciones deportivas, que dejan su céntrica situación actual para situarse en la periferia del recinto. Este traslado parece oportuno, ya que su actual ubicación resultaba excesivamente emblemática para las actividades deportivas. La propuesta de Leopoldo Amaiz consistente en trasladar las pistas polideportivas a la periferia, destinando el espacio actual a nuevos edificios, permitiría no se romper en exceso la configuración existente.

El último objetivo de esta reforma plantea la necesidad de recuperar el carácter unitario e independiente del actual recinto universitario frente a la invasión de tráfico y de edificios ajenos a la universidad. Se pretende acentuar la importancia de las zonas verdes con la inclusión de un jardín botánico.

Se redacta en el proyecto de Amaiz que la reforma debe tratar de recuperar la idea inicial del arquitecto-director de hacer de la Ciudad Universitaria un conjunto homogéneo tanto en su aspecto formal como en el desarrollo general de sus funciones. La Ciudad Universitaria ha de volver a ser una ordenación clara y equilibrada de volúmenes y espacios que se complementen entre sí. Se debe recuperar el objetivo de ciudad natural, sin aglomeraciones, ni ruidos, en definitiva, recuperar la paz y el sosiego necesarios para desarrollar la actividad intelectual y ofrecer al alumno la posibilidad de tener tranquilidad para llevar a cabo la actividad académica en las mejores condiciones.¹³⁵ La universidad no ha de ser en ningún caso consecuencia de la metrópoli, sino precisamente lo contrario. Tal fue el planteamiento de López Otero hace casi setenta años, la idea de los grandes espacios ajardinados fue ya en su tiempo una recomendación del filósofo y catedrático D. José Ortega y Gasset, que desde su experiencia planteó tal necesidad.¹³⁶

135 López Otero, M.: Notas inéditas, p. 5: *La Ciudad Universitaria debe ser el refugio como era el claustro en la Edad Media para el estudio y la meditación.*

136 Ortega y Gasset, J.: *Misión de la Universidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1982, p. 149: *En verdad te digo que el paisaje educa mejor que el más hábil pedagogo....*



2.8 Vista de la Ciudad Universitaria. Madrid. 1997.

Sin embargo, parece existir una gran contradicción entre este último objetivo del proyecto y el anterior. La posibilidad de lograr un espacio vital para "estudio e investigación" en un recinto al que se prevén incorporar restaurantes y comercios resulta difícilmente compatible y tanto más, contradictoria. Ya comienzan sin embargo a escucharse opiniones contrarias a estas solicitando la declaración del conjunto universitario Bien de Interés Cultural, lo cual permitiría la salvaguarda de lo que queda del proyecto original de intervenciones transgresoras.

El ejemplo del buen funcionamiento que están dando los recientes campus universitarios privados de nueva construcción que se basan exclusivamente en el aspecto docente, volcando los ratos de esparcimiento del alumnado en el deporte con la instalación de gimnasios o piscinas, pero carentes de todo tipo de infraestructura comercial, podría llevar a considerar este esquema funcional como el más apropiado.

2.6 LOS PROYECTOS DE LÓPEZ OTERO

2.6.1. El Paraninfo

Fue éste el edificio de la Ciudad Universitaria en que más empeño puso López Otero, aunque nunca lograra construir ninguna de sus múltiples propuestas.

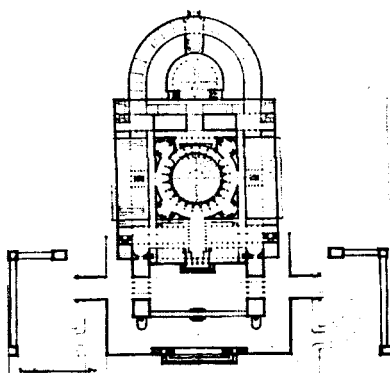
El primer Paraninfo que proyectó data de 1928 y recuerda a los edificios civiles norteamericanos de traza clasicista. Se basaba en un volumen unitario de planta totalmente simétrica y tamaño algo desproporcionado, con un gran espacio central rematado por una cúpula de aspecto catedralicio. Se proponía un acceso porticado que daba lugar a un primer espacio o antesala abovedada previa al gigantesco salón de actos mencionado. La imagen general recuerda al capitolio de Washington, grandioso y monumentalista hasta caer en lo excesivo debido sobre todo a la pérdida de escala y al también excesivo historicismo de las formas exteriores en cuyas fachadas no falta nada: un frontón con pilares adosados, unos machones de esquina rematados con pináculos, un tambor cilíndrico decorado que eleva la cúpula e incluso una linterna de remate sobre ésta. Alrededor de este gran espacio central se articulaban las dependencias necesarias para el funcionamiento del Rectorado como tal manteniendo una forzada simetría.

No se sabe si porque el mismo autor consideró exagerada esta propuesta, planteó un segundo proyecto fechado entre 1930 y 1936, perteneciente seguramente a la revisión realizada en la globalidad del proyecto una vez tomadas las riendas del poder por la República.

Esta segunda propuesta era más moderna que la anterior y aunque mantenía la simetría en planta simplifica las circulaciones y la composición de los espacios anexos, los cuales albergaban departamentos rodeando la gran sala central, y sobre todo se reducía el tamaño y el exceso generalizado del primer proyecto. El acceso peatonal se compatibilizaba con el rodado y se reducía el espacio central eliminando la gran cúpula que

se sustituía por una cubrición esférica que remate el espacio cilíndrico.¹³⁷ Para lograr ese espacio cilíndrico se acentuó la centralidad del salón de actos con una planta circular que se adaptaba a la trama rectangular de los espacios que la rodeaban a través de cuatro cilindros de comunicación en las esquinas para acceder supuestamente a una segunda planta perimetral. Se respetaba el ábside semicircular de final de eje longitudinal que se manifestaba al exterior con potencia buscando seguramente un contraste de volúmenes mas proporcionado que la solución inicial de la cúpula peraltada.

El grandísimo interés del arquitecto por sacar adelante el proyecto se refleja en una carta que le envió el pintor español, entonces en el exilio, D. José María Sert, una vez terminada la guerra.



2.9 M. López Otero: Proyecto de Paraninfo. Madrid. 1930-36.

En ella contesta a una solicitud de López Otero para reanudar, una vez concluida la contienda, ciertas conversaciones que debieron mantener acerca de los murales que habían de adornar el interior del Paraninfo.

En su carta le pide también su opinión respecto de como debía ser el edificio, además de manifestarle el deseo de contar con su trabajo en la calidad de pintor para la realización

137 Bonet Correa, A.: "La Ciudad Universitaria de Madrid", op. cit., p. 22: *Este (proyecto) es más sobrio, sustituyendo el neobarroco por una arquitectura neoclásica que no deja de tener paralelismo con la de los arquitectos visionarios de la Revolución francesa...*

de los frescos del espacio principal.

El barcelonés Jose María Sert, era pintor de reconocida fama en todo el mundo, autor de los murales de la Catedral de Vich, de la capilla del Palacio de Liria y de los salones del Waldorf Astoria de Nueva York mantuvo su amistosa relación con López Otero, allá donde estuvo y recibió con ilusión la petición de éste de realizar la decoración del Paraninfo. Escribió Sert en su carta: "Este aula estaría rodeada de dependencias y a ella se llegaría atravesando vestíbulos, claustros, salas de reuniones etc. Tal sería el cuerpo central del monumento pero a derecha e izquierda veríamos dos cuerpos más, uno consagrado a biblioteca y otro a archivo de la imagen y el sonido...". Habla luego con detalle de la decoración pictórica del interior del mismo y concluye diciendo: "...sobre el aspecto externo del monumento. No tendría este fachada, o mejor dicho no sería esta superpuesta. Sería la forma exterior la que dé la vida al edificio...".

Todo esto se hacía visible en cierta medida en el tercer proyecto de Paraninfo fechado en 1943 que presentaba una estética mucho más depurada que los anteriores. La planta, se mantenía simétrica dividiéndose en dos alturas, la planta baja albergaba las dependencias a que aludía Sert para dejar el salón de actos limpio de espacios añadidos y permitir una mayor pureza acentuando la longitudinalidad de la composición. La sección presentaba un espacio en una sola planta cubierto por una bóveda de cañón muy ornamentada que mantenía el ábside de remate, lo que le daba un cierto aspecto eclesiástico. Al exterior el volumen ya limpio de ornamento mostraba una primera planta que actuaba de zócalo para el edificio principal compuesto por un pórtico muy sencillo, algo neoclásico, con el ábside semicircular contrastando la linealidad del resto.

Existe una maqueta de este proyecto, lo que permite establecer una comparación con el último proyecto del que también se construyó maqueta. Este último, fechado en 1948, se modernizaba más aún eliminando definitivamente los frontones y espacios porticados, desaparecía cualquier traza clasicista para dar paso a un lenguaje plenamente moderno, donde la ortogonalidad primaba sobre curvas y retóricas simplificando la composición hasta alcanzar prácticamente la simplificación que preconizaban los postulados racionalistas. Sin embargo, la carencia de plantas o secciones impiden estudiar en profundidad este proyecto

para establecer si tal actitud moderna fue un hecho superficial o se reflejaba también en la composición en planta del Paraninfo. Este grupo de proyectos de un mismo edificio establece claramente la lenguaje del proceso creador oteriano que fue adaptando su expresión gráfica y funcional a las nuevas tendencias con serenidad y discreción.



PARANINFO Y RECTORADO

2.10 M. López Otero: Sección de Proyecto de Paraninfo. Madrid. 1943.

2.6.2. El templo a Santo Tomás de Aquino

Al revisarse el proyecto de la Ciudad Universitaria tras la guerra, una vez que se hallaban en marcha las reconstrucciones más importantes de los edificios destruidos, se consideró la necesidad de construir un gran templo para celebrar los actos más importantes que habrían de tener lugar en un Estado ya oficialmente católico. Se recuperó entonces el proyecto inicial de una iglesia a Santo Tomás de Aquino diseñado por López Otero y ubicada en el mismo lugar, esto era, tras el edificio de Odontología.

El proyecto de este templo data de 1946 y en él se organizaba una amplia glorieta rectangular para dar importancia al acceso principal del templo, elevando además todo el edificio sobre una plataforma.¹³⁸ Constaba de cuatro amplias escalinatas por cada uno de los extremos de las naves, tres de ellas de acceso al templo y una cuarta, la trasera del altar, meramente escenográfica.

¹³⁸ Chías, P.: "La Ciudad Universitaria de Madrid", op. cit., p. 185: López Otero, siguiendo un acertado criterio que siempre quedó patente en sus proyectos, ideó un soporte envolvente, en un entorno escenográfico diseñado como apoyo a la construcción principal....

Esta elevación de la planta noble permitía la ubicación de una capilla de escasa altura en sótano, cuya decoración se limitaba a la apertura de pequeños nichos en los laterales con estatuas religiosas. La planta presentaba una disposición en cruz latina con una sola nave, buscando seguramente la máxima capacidad interior. Su composición era sencilla, planteándose como un espacio diáfano en el que se acentuaba la verticalidad mediante la cubrición del crucero con una cúpula peraltada.

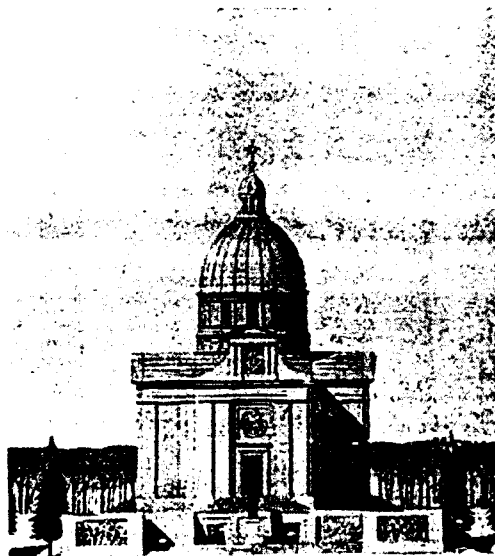
El desconocimiento de las dimensiones reales del edificio impiden conocer sus proporciones, pero la solución empleada hace pensar que no se pretendía construir una iglesia de gran tamaño. Él mismo describió su propuesta en un artículo de la revista *Gran Madrid* y dice de él: "Se ha creído apropiada una composición simple, concreta, fuerte, concentrada en los volúmenes derivados de la planta. Templo y monumento formarán unidad arquitectónica tanto en traza como en materiales".

Los materiales a que se refiere eran granito y piedra caliza, ésta última empleada en menor cantidad en el exterior. Se resolvió la estructura en hormigón armado y se cubrió el interior con una bóveda de cañón decorada con frescos, así como un número considerable de estatuas jalonando la nave principal que recordarían a los grandes maestros de la Universidad Complutense desde sus orígenes. En este mismo artículo calificaba el autor el estilo empleado en los alzados como pseudo herreriano. Sin embargo aún más que la traza de Juan de Herrera se observa el rigor formal del gran neoclásico que fue Villanueva. Muchos elementos propios de este estilo como eran los apilastrados laterales, las líneas de cornisa totalmente lisas, los frontones con volutas laterales para salvar las diferencias de altura etc, aunque el tamaño de este alzado resulta desproporcionado en su relación de altura y crujía.

Al exterior el volumen se presenta muy elevado en altura adquiriendo más importancia el peralte compuesto por huecos verticales apilastrados que la cúpula en sí misma. La linterna de remate acusa aún más esta desproporción, lo cual se manifiesta en el alzado lateral con la desaparición del tímpano, que sustituido por un simple frontón proporciona el conjunto, aunque continúe manteniendo una excesiva altura.

Se desconoce la razón por la que no se construyó el edificio, teniendo en cuenta que

sólo dos años después se encargaría a otros arquitectos, Luis Moya y Luis Martínez Feduchi el que sería proyecto definitivo, el edificio que hoy se conoce.



2.11 M. López Otero: Proyecto de la Iglesia Santo Tomás de Aquino. Madrid. 1946.

2.6.3. El Arco de Triunfo o de la Victoria.

Planificado desde su inicio e incluido en el magno proyecto de la Ciudad Universitaria se encontraba el ajardinamiento y adorno de las espacios libres, proyectándose la colocación de un número determinado de esculturas y monumentos alegóricos a los personajes que formaban o habían formado parte de nuestra historia cultural.

En un principio estas pequeñas arquitecturas o esculturas eran homenajes al Cardenal Cisneros y el Rey Alfonso XIII, pero la dilatación en el tiempo y la variación de las circunstancias históricas de la Ciudad Universitaria cambiaron también esta intención. En 1940 se incluyó dentro de este capítulo, la construcción de un monumento al vencedor de la Guerra Civil, Francisco Franco. Fueron encargados del diseño D. Modesto López Otero y D. Pascual Bravo, ayudante y hombre de confianza del arquitecto durante gran parte de su vida profesional.

La elección de un Arco de Triunfo como respuesta formal parece que fue inmediata e indiscutible por los autores, que se basaron en el monumento más característico de todo homenaje triunfal a un vencedor.

No se conoce bien el grado de participación de cada uno de los autores en el mismo. Se podría suponer que la idea general partió del profesor y que la definición y delineación fue una labor conjunta, ya que se conservan un buen número de bocetos de Arcos de Triunfo dibujados por éste pero ninguno por Pascual Bravo. Sin embargo ambos firmaron todos los dibujos y planos del proyecto, así como el artículo de la revista Nacional de Arquitectura, 179 de noviembre de 1956 en la que explicaban las intenciones compositivas del mismo.

Levantado sobre una plataforma de 130 x 42 m., con 39 metros de altura, su ubicación exigía un lugar estratégico, muy visible a todos los ciudadanos por lo que se escogió este amplio acceso desde la carretera del noroeste, quizá la más importante de la capital y que actuaba además de remate del recinto de la Ciudad Universitaria.

Los autores concibieron el monumento con todos sus habituales ingredientes clásicos: Arco de medio punto, friso decorado y grupo escultórico coronando el volumen. El estilo de todo el conjunto se mantiene en un lenguaje muy puro, nada rompe con la rotunda sencillez de líneas y la ausencia de toda decoración arquitectónica. Esta carencia del adorno atípico de los órdenes romanos trata de dejar constancia de la búsqueda de modernidad del monumento, alejándolo de las profusas decoraciones clásicas. El ornato es reservado a los bajorrelieves del friso, los medallones de las esquinas y a la cuadriga superior. La forma en planta se diferencia de los antiguos arcos por la ortogonalidad de las formas, más dinámicas y curvilineas en la antigüedad pero reducidas a la máxima sobriedad en este caso.

Partiendo de unas pilastras totalmente desnudas adosadas a los prismas base, se unen ambos mediante un arco de medio punto decorado interiormente con falsos casetones. El entablamento recoge la escasa decoración con un friso alegórico de figuras humanas que representan de un lado las distintas disciplinas universitarias y del otro las virtudes militares, se interrumpe este por una inscripción en latín, algo imprescindible en

todo arco o puerta triunfal que hace referencia a la Ciudad Universitaria.¹³⁹

El autor de la decoración del friso fue Moisés de Huerta mientras que la cuadriga de caballos mencionada es obra del escultor Ramón Arregui, que sustituyó a la idea inicial de colocar un estatua del propio Francisco Franco, realizada por José Capuz.¹⁴⁰

La única novedad que plantea es la posibilidad de acceder a su interior y ascender a su cota más elevada mediante dos escaleras, como sucede en muchos de los monumentos clásicos, aunque en este caso se dispone también de un ascensor que termina en una sala decorada que debía albergar una exposición sobre la Ciudad Universitaria.

Como los mismos autores explican en el artículo mencionado, se buscó sobriedad y fuerza mediante la utilización de un único material y la ausencia de decoración.¹⁴¹



2.12 P. Bravo y M. López Otero: Arco de Triunfo. Madrid. 1946.

139 López Otero, M.: "Alfonso XIII, Santander...", op. cit., p.18: *Fundada por la munificencia regia de los españoles, la Ciudad Universitaria de Madrid florece bajo la mirada de Dios.*

140 López Otero, M. y Bravo, P. : "El arco de la Victoria.", *R.N.A.*, 179, Noviembre de 1956, p. 21. En la placa de granito colocada sobre el friso se grabó la siguiente inscripción: *Fundada por la Munificencia Regia de los Españoles, La Ciudad Universitaria de Madrid florece bajo la mirada de Dios.*

141 El Pliego de Condiciones Generales, Facultativas y Económicas que acompañó al proyecto es un documento importante por la rigurosidad de las explicaciones sobre la técnica en el empleo de los diferentes materiales de construcción.

Hoy el monumento es un hito importante que se integra en el paisaje urbano de la plaza de la Moncloa, aunque su relación como parte integrante del conjunto universitario es prácticamente inexistente. Es grande la disparidad entre este proyecto monumental y el de las Cortes de Cádiz, su primera obra monumental, y sin embargo mucho más audaz e imaginativa, con una figuratividad ágil y dinámica muy alejada del estatismo de este último proyecto.¹⁴²

Acerca de este monumento, escribió el Sr. Chueca Goitia de su libro la "Historia de la Arquitectura Occidental": "El arco muy delicado de perfiles representa el anodino clasicismo un tanto germánico a que había llegado el arquitecto que siempre evitó comprometerse demasiado". Se refería con ello a una posible influencia del monumentalismo imperante en la arquitectura alemana de aquellos años, aunque se carece de datos sobre un posible interés de ambos autores por esta arquitectura, cierto es que consiguen la imagen grandiosa y poderosa que pretendió el encargo.

2.6.4. Proyectos en colaboración: Los Viaductos y las Instalaciones Deportivas.

Aunque en todos los proyectos de la Ciudad Universitaria realizados por el equipo de la Junta Constructora aparecía la firma de López Otero, ello se debió únicamente a su calidad de arquitecto-director del conjunto ya que su intervención en el diseño de los mismos se limitaba a la supervisión general con el fin de mantener la unidad formal que el propio equipo deseaba. La generalidad de los miembros alabó siempre la libertad de actuación de que gozaron bajo su dirección, habida cuenta que la concepción del proyecto partió de larguísimas jornadas de trabajo en las que todos ellos conjuntamente definieron el esquema general que debía seguir la Ciudad Universitaria.

142 Bonet Correa, A.: "La Ciudad Universitaria de Madrid", op. cit., p. 21: *Realizado según el clasicismo germánico, entre Schinkel y Von Klenze, este arco, un tanto gélido y anodino, pero de correctas líneas, está cargado de densas connotaciones simbólicas.*

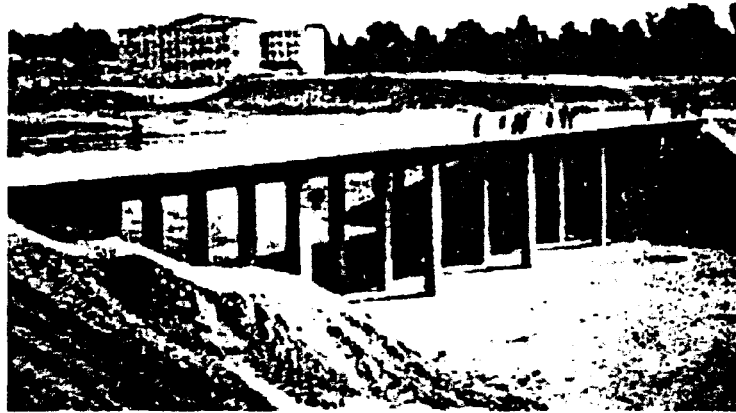
Se limitó López Otero a reservarse para sí el proyecto del Paraninfo, además de tres proyectos menores: el Viaducto de los Quince Ojos, el Viaducto del Aire y las Instalaciones deportivas del suroeste, todos ellos en colaboración con el ingeniero Eduardo Torroja. La relación del arquitecto y el ingeniero comenzó siendo meramente profesional, pero pronto establecieron una gran amistad, ya que compartían muchas inquietudes. Ambos formaron parte de la Junta fundadora del Instituto Técnico de la Construcción y ambos pusieron un enorme interés en la divulgación del hormigón armado como material fundamental para la evolución de las obras de arquitectura e ingeniería. Utilizando precisamente este material como base fundamental, diseñaron dos viaductos, el de los Quince Ojos, llamado así porque constaba de quince huecos entre los pilares de sustentación; y el del Aire, que debe su nombre a su gran esbeltez.

El primero de ellos, de grandes dimensiones, se construyó para permitir el acceso a la carretera Nacional VI, alcanzando en su centro una altura de quince metros. Realizado íntegramente en hormigón armado, se aplacó de piedra para dotarle de una estética más urbana.

El Viaducto del Aire presenta una estructura algo más novedosa. Inicialmente estaba destinado a alojar la doble vía del tranvía que unía la Moncloa con la Ciudad Universitaria, consta de dos arcos paralelos de 36m. de luz y 17m. de altura máxima, arriostrados entre sí y con tirantes de unión a viga superior. Su diseño procuró una gran funcionalidad, unido a la máxima ligereza que la estructura podía permitir para no tapar el bello paisaje que antaño se podía vislumbrar en esta zona.¹⁴³

Para ello se disminuyeron las secciones de las piezas que lo componían variando los espesores en función de la altura. El arco no presenta actualmente el mismo aspecto, ya que se han cegado los huecos y gran parte de su estructura se encuentra enterrada.

143 Instituto Torroja: **Obras de Eduardo Torroja**, Madrid, 1936, p. 263- 271.



2.13 M. López Otero y E. Torroja: Viaducto de los quince ojos. Madrid. 1929.

Las Instalaciones deportivas del suroeste se ubicaron en el espacio que unía las residencias de estudiantes con los edificios docentes. El proyecto de Torroja y López Otero se componía de dos zonas que salvaban el desnivel del terreno, el superior destinado a pista de atletismo y campo de rugby y el inferior a piscina y campo de fútbol. Constaba de unas gradas de hormigón visto y un edificio bajo paralelepípedo revestido en ladrillo que albergaba los vestuarios.

El proyecto se realizó entre 1929 y 1931, año en que comenzaron las obras pero la guerra paralizó las mismas por lo que quedó inacabado hasta que, en 1941 retomó las mismas el arquitecto J. Barroso, el cual modificó el proyecto inicial. posteriormente, en 1965, fue ampliado por el equipo Barroso Sánchez Guerra y Romero Requejo.

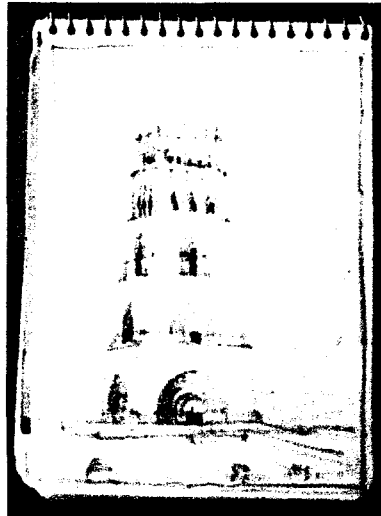
2.7 DIBUJOS Y APUNTES

Como colofón al estudio de la labor proyectual de López Otero, se ha considerado necesaria la inclusión y comentario de unos dibujos inéditos que conserva su hija Dña. Juana. Se realizaron unos durante su viaje por Norteamérica con la Comisión designada por la Junta Rectora de la Ciudad Universitaria para el estudio de las Universidades americanas y los otros, probablemente poco después ya que guardan mucha relación entre sí.

El primer grupo es una decena de bocetos reunidos en un cuadernillo de anillas de pequeño tamaño en el que se representan arquitecturas diversas. Todas ellas se han realizado a sanguina y cera y consisten en perspectivas de edificios monumentales o de tipología un tanto indefinida, cuyas enormes dimensiones se acentúan intencionadamente con la inclusión de elementos urbanos y personas de tamaños mínimos con respecto al edificio en cuestión. De todos los dibujos, sólo uno representa una columna de estilo romano similar a las que conmemoraban los triunfos bélicos del Imperio. Se eleva ésta, muy decorada, sobre un gran pedestal y parece estar rematada por una escultura que queda cortada en el dibujo.

Otros dos bocetos representan unos volúmenes cilíndricos parecidos entre sí, ambos constan de un grandioso acceso a través de amplísimas escaleras y una planta basamental con huecos o pilastras verticales y un último cuerpo horadado con gran número de huecos y cubierta cónica. Uno de ellos decora su superficie con bajorrelieves de figuras que parecen ser santos, mientras que el otro presenta un aspecto más medieval con apilastrados terminados en arcos ciegos que recuerdan las construcciones románicas.

De similar trazado, pero con una tipología más definida de iglesia, son los tres siguientes dibujos. En ellos se repiten de nuevo las escalinatas grandilocuentes, las portadas decoradas con rosetones, frontones, apilastrados laterales y relieves. Alguno de estos elementos que dibuja los empleará posteriormente en la iglesia de los P.P. Capuchinos de Pamplona, tal es el caso del rosetón y de los pequeños apilastrados.



2.14 M. López Otero: Boceto de arquitectura hispanamericana. Aprox. 1928.

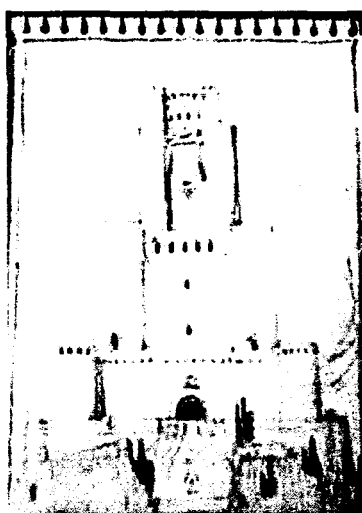
En todos ellos se localiza una decoración profusísima en pequeñas superficies utilizándose muchos elementos barrocos. En otros casos se colmata toda la superficie de los paños con decoraciones de motivos florales, escudos y demás.

Otros bocetos del cuadernillo representan edificios que se asimilan a fortalezas medievales aunque mantienen algunas características propias de edificio eclesiástico, lo que impide clasificarlos tipológicamente con la claridad de los anteriores. Igualmente desproporcionados en sus dimensiones y rematados por grandes machones ciegos en sus esquinas se coronan con uno o dos cuerpos más horadados y decorados que el resto, en ocasiones con pináculos y cresterías goticistas.

El segundo grupo de dibujos se realizaron sobre cartulinas individuales en sanguina negra y corresponden en su mayoría a perspectivas de típicas haciendas americanas. Otros son diseños de iglesias de amplias dimensiones habida cuenta de los personajes incluidos intencionadamente para establecer una escala desmesurada, lo cual hacía inviable una posible construcción de los mismos. Muy detalladas tanto su composición como sus elementos ornamentales. localizados siempre en portadas, coronaciones o remates perimetrales creando un fuerte contraste con los paramentos lisos y desnudos del resto de la composición. Recurría López Otero a elementos barrocos y florales, algo afrancesados y a volúmenes en altura tipo campanarios o torres, que recuerdan la imagen

escalonada del edificio de "La Unión y el Fénix", si bien carentes del carácter urbano de éste.

Son composiciones cargadas de movimiento y expresividad y desarrollan un lenguaje que se identifica plenamente con la arquitectura colonial americana, con aquellas construcciones en las que una mano hábil pero ignorante de las teorías arquitectónicas trataba de recrear los elementos posrenacentistas o barrocos europeos. El resultado es por tanto, una libre interpretación de las composiciones clásicas: fachadas con portadas muy ornamentadas, flanqueadas por torres o campanarios; arcos de medio punto como acceso principal con balconadas en la planta superior, localización de decoración en las coronaciones con retranqueos, tímpanos, medallones etc. Todo ello asentado sobre enorme plataformas de escalinatas interminables que recuerdan, exageradamente, los más emblemáticos edificios del siglo de oro español. También la profusa decoración de los paramentos con hojarascas, volutas y medallones puede ser considerada una manifestación ultramar del plateresco español.



2.15 M. López Otero: Boceto. Aprox. 1928.

Los últimos dibujos, realizados en cartulinas, representan iglesias, salvo dos de ellos que son conjuntos misionales que incluyen la planta del mismo.

Se repiten las enormes dimensiones y los gigantescos accesos con escalinatas o plataformas de amplia perspectiva. Son edificios de fachada simétrica con un cuerpo

central que alberga el acceso principal y grandes torres laterales en disminución, con campanario y cúpulas de remate.

Otra de las composiciones representa una iglesia con un cuerpo central dividido en dos plantas con paños muy decorados con curvas y contracurvas, de aspecto muy barroco. Flanqueado por dos enormes columnas ciegas que se rematan con un elemento cilíndrico también muy decorado, al que se adosan unos contrafuertes. Tal composición parece la ampliación de un trozo de fachada renacentista en la que el cuerpo central sería el tímpano y los contrafuertes las volutas de remate.

Se debe subrayar como, muchos años después retomará esta ornamentación para emplearla en la fachada en el hotel Cristina de Sevilla. Mencionable también, aunque totalmente distinto es otro boceto que incluye la planta en la esquina superior izquierda. De diseño muy colonial, representa una gran iglesia de una sola planta. La nave se cubre por una bóveda de medio cañón contrarrestada por grandes contrafuertes exteriores. La fachada es un único paño curvado con cuatro accesos de igual tamaño y cuyo ornamento se basa únicamente en un relieve de una enorme figura religiosa y una gran campana en la clave.

Cabe considerar que esta imaginaria recreación de arquitecturas monumentales fue una herencia recibida de los arquitectos que le precedieron, de la generación historicista que constituyeron sus maestros y permaneció por tanto en su formación académica y de los románticos que tanto copiaron y reinterpretaron de los clásicos.

Todas estas arquitecturas dibujadas guardan muchos elementos comunes, que se pueden descubrir, en mayor o menor grado en muchos de sus proyectos reales. Ya se ha comentado el empleo del apilastrado ciego y el rosetón en la iglesia de Pamplona, pero también se encuentran algunos detalles de estos bocetos en la Casa de Ejercicios de Chamartín de la Rosa, el edificio de la Unión y el Fénix y el Colegio de España en París o la mencionada portada del Hotel Cristina. Persiste también en tales dibujos la grandilocuencia que gustó de utilizar en sus primeros proyectos del Paraninfo de la Ciudad Universitaria, e incluso se podría considerar que alguno de ellos fuera un estudio previo del mismo.

Desvelan tales bocetos, tanto su gusto por el dibujo y el diseño detallado, ya citado, como el valor que tuvo para él esta práctica y se observa además que sus diseños no permanecieron como meros ejercicios de distracción y entretenimiento, sino que fueron revisados y reutilizados a lo largo de los años para la composición de proyectos reales. Había seguramente en ellos una intención investigadora y de enriquecimiento artístico mediante el estudio de la arquitectura colonial española en el extranjero, no un pasatiempo.

Cabe plantear que ese interés ya comentado por dibujar una y otra vez arquitecturas reales o imaginarias fuesen los que le inspirasen nuevas composiciones y que resultase imprescindible para la evolución de su proceso creativo, habida cuenta además de su gran capacidad pictórica y de su constante referencia al detalle. Representan, pues, la continuidad formal de su pensamiento artístico, una línea de actuación que permite considerar la evolución de compositiva de sus obras como un lento proceso de constante revisión.

CONCLUSIONES

Llegado el momento -nunca adecuado- de dar por concluida esta tesis doctoral, es obligado realizar una reflexión sobre el objetivo que se ha pretendido alcanzar.

Ya se ha tratado en la presentación de esta tesis cuál era el fin fundamental de este trabajo: la contestación a unas preguntas básicas que surgen inevitablemente al conocer la vida y la obra de López Otero: ¿Qué significó para la Escuela Superior de Arquitectura y sus alumnos su dirección y enseñanza? ¿Qué aportó como miembro de las Reales Academias de Bellas Artes e Historia? ¿Cuál fue su verdadero papel como miembro destacado de la intelectualidad madrileña de la primera mitad del siglo XX? ¿Qué supuso para la realización de la Ciudad Universitaria de Madrid su dirección técnica? ¿Qué ha representado su arquitectura dentro de la historia de la arquitectura española? ¿Cuál fue el verdadero pensamiento de López Otero y cómo influyó en las siguientes generaciones?

Es la respuesta a estas cuestiones el eje alrededor del cual se ha desarrollado el presente trabajo, que ha perseguido, a través de la figura de López Otero, de su vida y su obra, realizar el análisis de la historia de la arquitectura española y también dar a conocer su labor y pensamiento de una forma global y unitaria, tanto profesional e intelectual, como privada y pública para lograr establecer, ya finalizado el siglo en el que vivió, cómo se llevaron a cabo tantos cambios y la influencia de su persona y su labor en los mismos.

Fue este arquitecto un personaje perfectamente encuadrado en su sociedad y su tiempo, comprometido con su generación y su historia, sosegado, diplomático y transigente, pero a su vez, en ocasiones, locuaz y grandilocuente. Tuvo siempre López Otero una gran claridad conceptual de lo que debía ser, a su entender, la arquitectura y parece difícil situarle en otra época que no sea la que realmente le correspondió.

Fue ésta la del arquitecto amante de las artes, estudioso e intelectual, expectante ante los cambios, fiel a las raíces y a la tradición que habían compuesto el entorno en que se había educado y había llevado a cabo su formación como arquitecto. Tradición que le permitía mantener una cierta seguridad en sus ideas en aquel confuso ambiente de modas y tendencias.

Deseoso de presentar a la sociedad una imagen sólida y emblemática del papel del arquitecto en la misma, de lo que hoy se denomina ARQUITECTO con mayúsculas. Pero a su vez abierto, en su papel de árbitro y moderador, a la renovación y la evolución, que habían necesariamente de aportar las nuevas generaciones.

Sin embargo, aunque la impronta de su personalidad sea ésta, en el desarrollo de esta tesis se ha descubierto un personaje amante de la experimentación constante de nuevas tendencias y nuevos caminos de creación, así lo demuestra la ya comentada diversidad formal de sus proyectos, la ausencia de una trayectoria fiel a un estilo, su "infidelidad" al clasicismo o a cualquier otro movimiento que le hubiera permitido la constante repetición de esos recursos formales a que tiende todo arquitecto cuando obtiene con ellos bellos y admirados resultados.

López Otero fue un arquitecto deseoso de introducir cambios, de llevar a cabo modificaciones que permitieran evolucionar su lenguaje arquitectónico y el de la generalidad de la arquitectura española para lograr alcanzar el nivel que ya disfrutaban las más avanzadas arquitecturas del mundo. Es por ello que apoyó la transmisión de los postulados de la modernidad a la siguiente generación de arquitectos, para elevar el nivel de éstos a las más altas cotas de calidad imperante en la arquitectura mundial.

Aprovechó además su influyente papel en la sociedad española para, dentro de los más estrictos cánones de la tradición que él mismo profesó, romper la lanza a favor de los jóvenes profesionales, de los nuevos planes de estudios, del conocimiento de la nueva arquitectura. Tuvo para ello aciertos y desaciertos que no se han evaluado, sino que quedan expuestos al análisis particular de cada lector.

Su educación clasicista, derivada del historicismo imperante a la sazón en la Escuela de Arquitectura en su época de estudiante, y su actitud ecléctica son por demás evidentes en su legado arquitectónico. La influencia en distintas etapas de su vida de estilos nacionales y extranjeros queda patente en su obra y caracteriza los distintos estadios de evolución de su proceso creador.

Constituye por tanto el análisis de su legado arquitectónico un elemento de gran riqueza e interés, ya que permite abarcar tres generaciones de nuestra arquitectura: la suya

propiamente dicha, su antecesora y su sucesora, lo cual consigue establecer una amplia visión de todo un siglo de la arquitectura española, que es posiblemente el que, al ritmo acelerado de los tiempos, más cambios ha sufrido de toda su historia.

En cuanto a una breve reflexión del trabajo desarrollado, surge como primera observación, el exceso de interrupciones a que ha estado sometido. El obligado quehacer profesional ha impedido que la presente tesis se desarrollara con la debida continuidad, salpicándola de constantes paréntesis, unas veces breves, otras más dilatados.

Esta circunstancia ha comportado aspectos negativos y positivos. De un lado y en el aspecto negativo, cabe considerar que la revisión de una labor tras un largo período de letargo obliga a rehacer y replantear algunas cuestiones que no se habían tenido en cuenta anteriormente. La inevitable ruptura del hilo conductor de la redacción ha podido originar en ocasiones una dificultad añadida a su lectura y con ello, quizá, una aparente pérdida de unidad de algunos párrafos o capítulos del presente trabajo.

A ello se han de añadir las dificultades propias de una investigación que debía basarse en documentación dispersa por diferentes provincias españolas e incluso en el extranjero. La constante aparición de nuevos datos y la demora en la obtención de alguna de la documentación utilizada, por imponderables razones administrativas, no permitieron cumplir el orden preestablecido para la ejecución de la tesis, por lo que se hubieron de yuxtaponer las diferentes fases de ejecución, que inicialmente se habían planteado como independientes: investigación, estructuración y redacción.

Como aspecto positivo, debe considerarse sin embargo que la revisión de una labor que ha de retomarse tras una larga interrupción permite discernir con mayor facilidad entre los aciertos y los desaciertos. Surge entonces la necesaria autocrítica de la labor realizada que, reposada y madurada por el paso del tiempo, se presenta a nuestros ojos bien distinta a como se había concebido.

Pese a todo, se entiende que ello no debe dificultar la comprensión del trabajo como unidad global, como planteamiento concreto y determinado y permitir una cómoda lectura de lo expuesto. Se debe afirmar que pese a haberse terminado, el presente trabajo se ha de considerar susceptible de nuevas aportaciones y nuevos comentarios que lo

enriquecieran aún más. Pero como bien saben los compañeros arquitectos, en algún momento ha de concluir el trabajo y obtener, de la experiencia que ha brindado, las conclusiones precisas.

CATÁLOGO DE PROYECTOS

CATÁLOGO DE PROYECTOS

PRIMER PERIODO 1910 a 1920

Exposición Nacional de Bellas Artes
Monumento al Centenario de las Cortes de Cádiz
Hotel C/Pinar Nº10
Hotel C/Alvarez de Baena Nº10
Viviendas en C/Fortuny Nº35
Casa de Ejercicios de Chamartín de la Rosa
Hotel Nacional
Hotel Gran Vía

SEGUNDO PERÍODO 1921 a 1930

Edificio de "La Unión y el Fénix"
Restauración de la Catedral de Cuenca
Hotel Cristina en Sevilla
Gran Hotel en Salamanca

TERCER PERÍODO 1931 a 1945

Colegio de España en París
Iglesia de los P.P. Capuchinos
Reforma de los Almacenes Rodriguez

PROYECTOS DE LA CIUDAD UNIVERSITARIA

Paraninfo de la Ciudad Universitaria
Santo Tomás de Aquino
Arco de la Victoria
Viaductos de los 15 Ojos y del Aire
Instalaciones Deportivas del Suroeste

Dibujos

EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES

Autores: José Yárnoz Larrosa y Modesto López Otero.

Situación: Madrid.

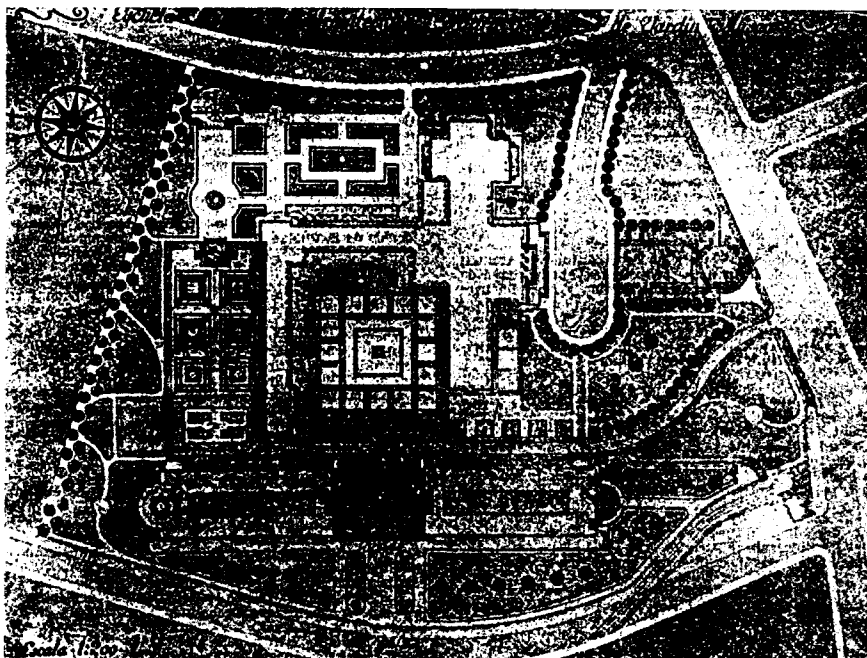
Fecha proyecto: 1912.

Fecha ejecución: No realizado.

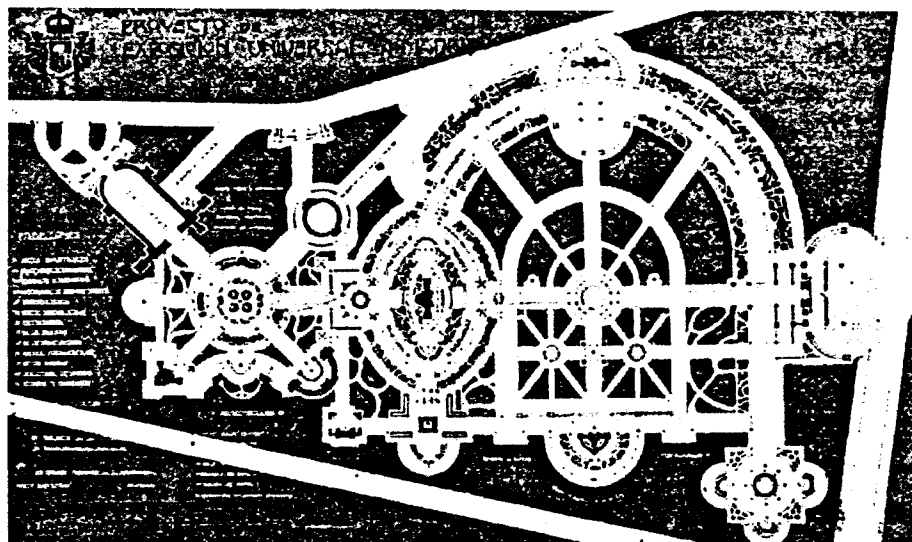
Primer premio del Concurso convocado por la Real Academia de Bellas Artes en 1912 para la organización de una Exposición Universal en Madrid.

El proyecto constaba de cinco pabellones destinados a Fiestas, Bellas Artes, de Artes Industriales, Agricultura y Ganadería, Ejército y Marina. La única documentación existente en la actualidad acerca del concurso es un artículo de la Revista de Arquitectura compuesto por un breve comentario, una planta general y unos alzados de los edificios del proyecto ganador.

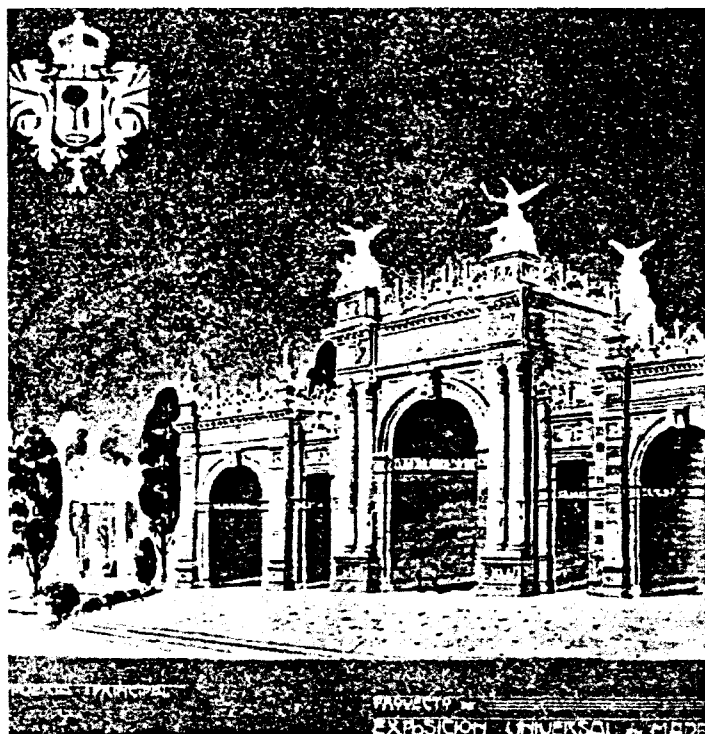
EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES
PROPUESTA DE CONCURSO



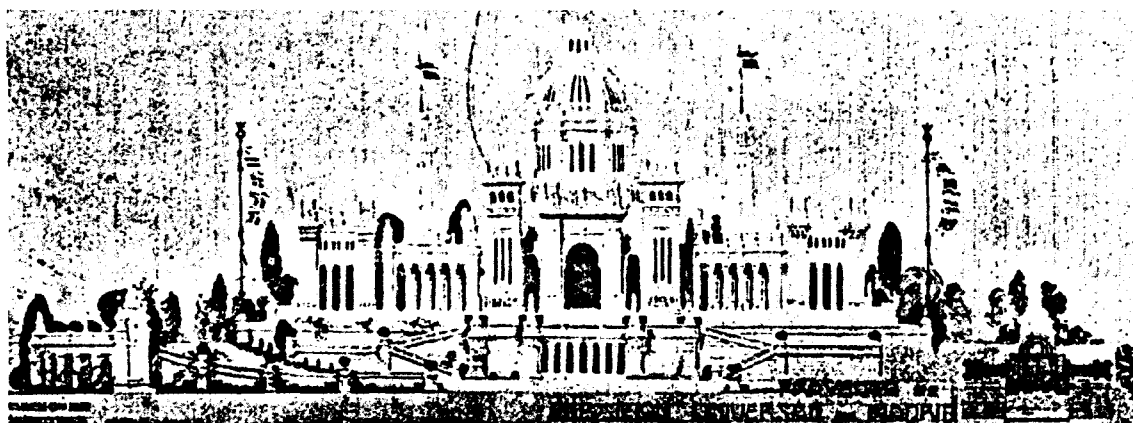
PLANTA GENERAL.1911.



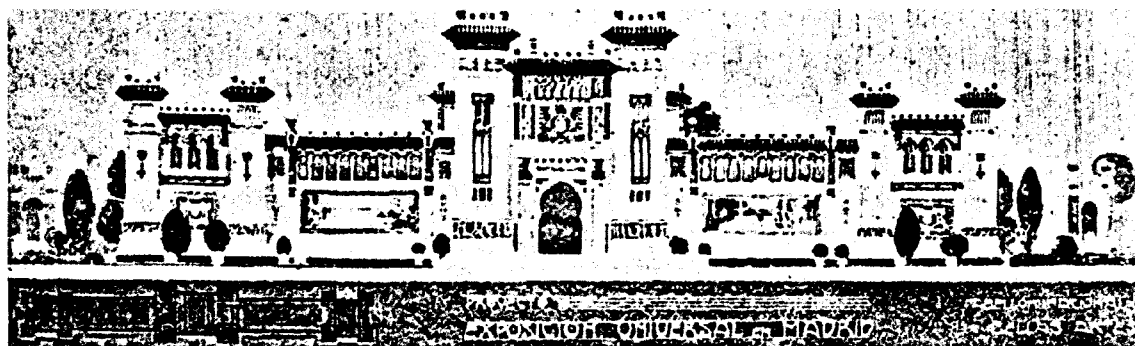
DETALLE DE PLANTA.1911.



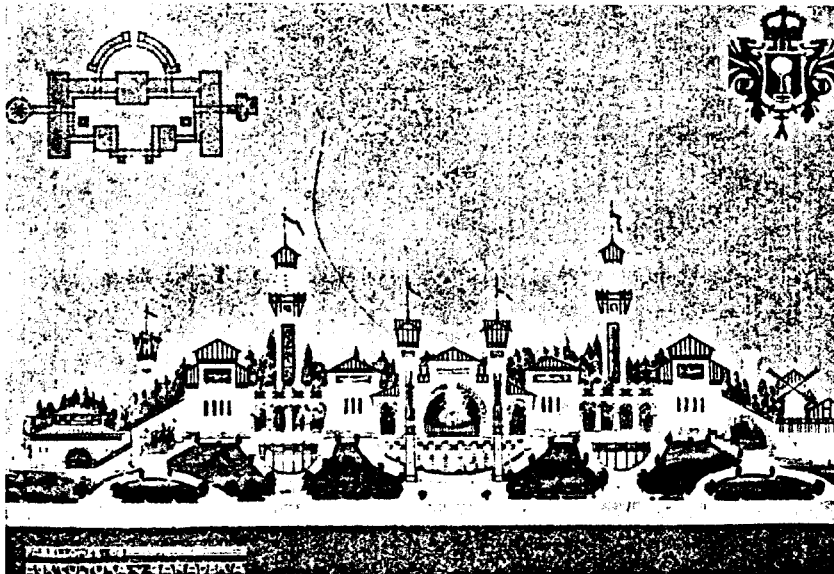
PERSPECTIVA DE ACCESO PRINCIPAL.1911.



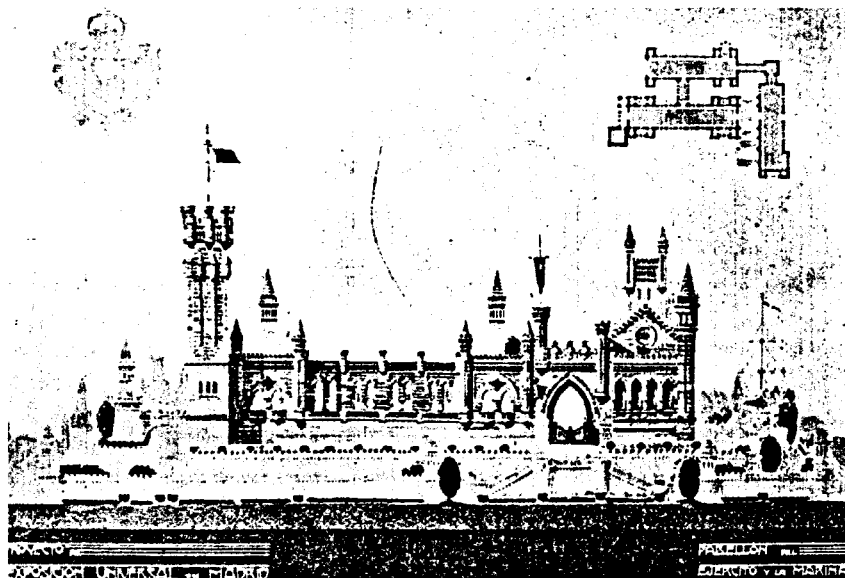
PABELLON DE LAS BELLAS ARTES.1911.



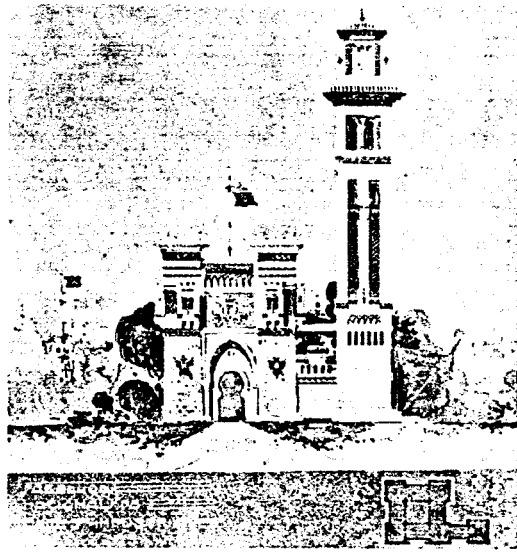
PABELLON DE BELLAS ARTES.1911.



PABELLON DE AGRICULTURA Y GANADERÍA.1911.



PABELLON DE EJERCITO Y MARINA.1911.



PABELLON DE ARTES INDUSTRIALES. 1991.

MONUMENTO AL CENTENARIO DE LAS CORTES DE CÁDIZ.

Autores: Modesto López Otero, José Yáñez Larrosa y Aniceto Marinas (escultor).

Situación: Plaza de España. Cádiz.

Fecha de proyecto: 1911.

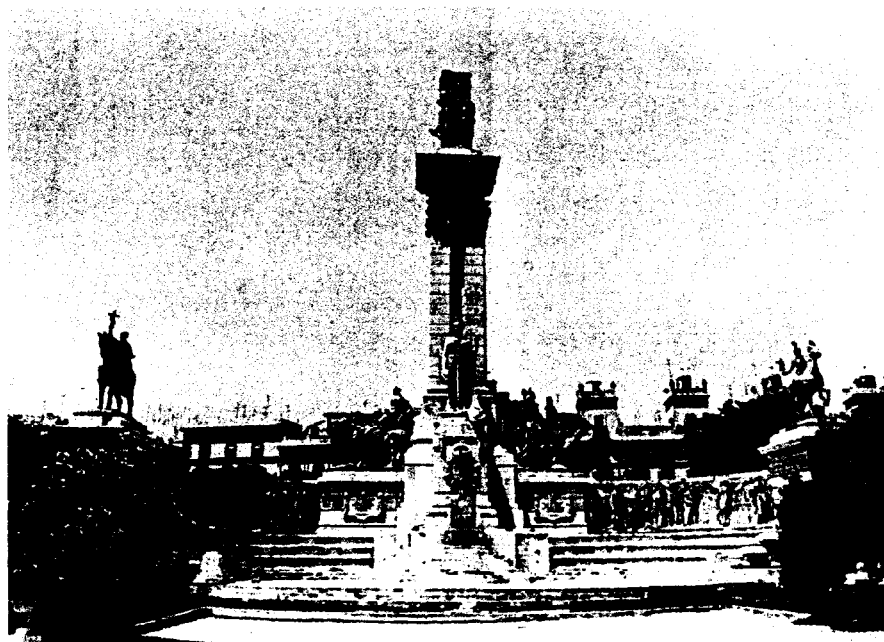
Fecha de ejecución: 1912-1928.

Datos posteriores: Existente. Restaurado en 1994.

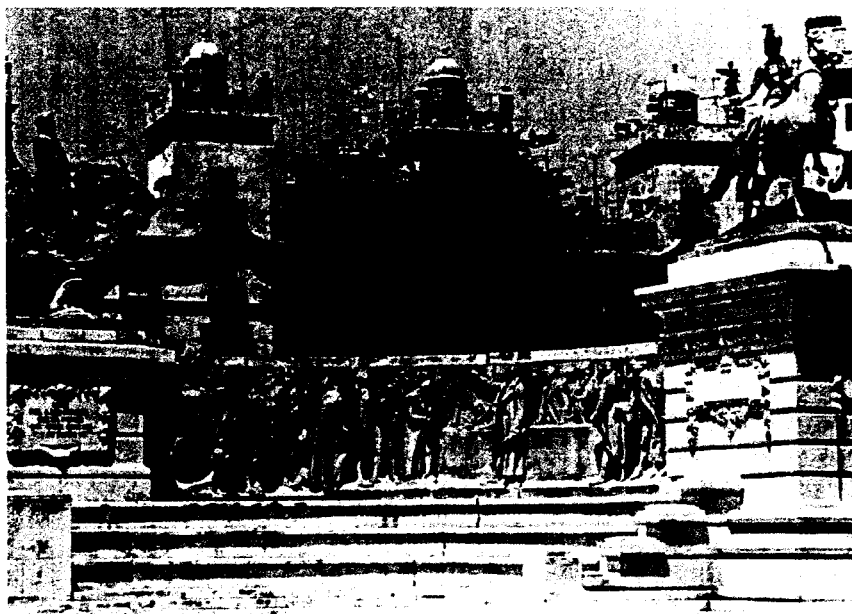
Primer premio del concurso convocado en 1910 por el Ayuntamiento de Cádiz para el diseño de un gran monumento que conmemorase el centenario de la aprobación de la Constitución de las Cortes de Cádiz. El monumento presenta en planta la forma de un hemiciclo semicircular en alusión a las Cortes y se realizó con piedras arenisca y caliza, empleando mármol y bronce para las esculturas. La modificación del lugar de ubicación del monumento creó graves problemas de construcción, lo cual unido a otras modificación de diseño prolongaron las obras de construcción hasta 1928.

Tras muchos de abandono, se encargó su restauración a los arquitectos Manuel y José Ignacio Fernández Pujol..

MONUMENTO A LAS CORTES DE CADIZ
Pza. de España
CADIZ



PERSPECTIVA FRONTAL 1918.

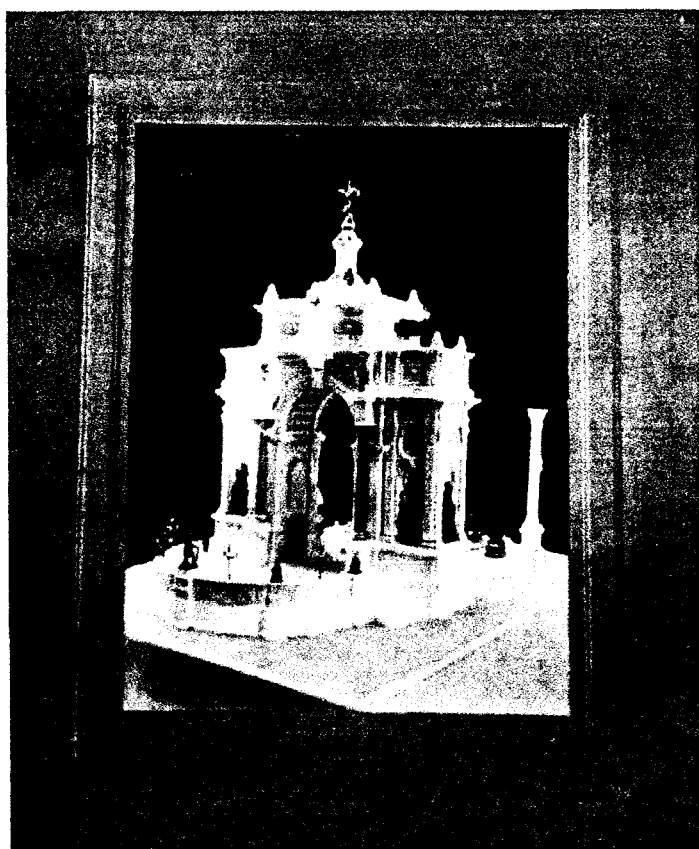


DETALLE DE MURAL. 1918.

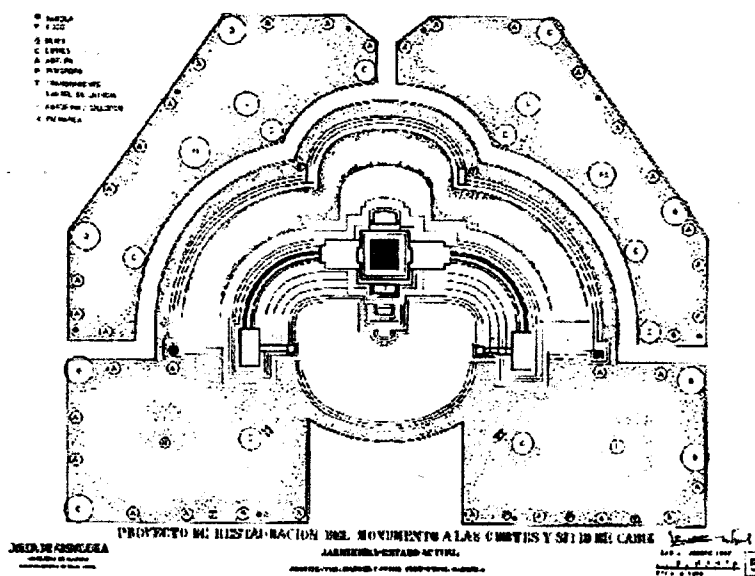


Los señores escultor Anicet e Marinas, Lopez Otero y Landicho, don Pelayo Quintero, Sr. Troi-
lmo, contratista y otros señores de el Monumento a las Cortes, en el acto de ser recibida la obra.
(Foto Leonardo).

INAUGURACION DEL MONUMENTO A LAS CORTES DE CADIZ. 1928.



MAQUETA DE CONCURSO DE ABREU Y GARNELO. 1912.



PLANTA GENERAL. 1994.



DETALLE MONUMENTO.FRENTE PORTERIOR.1998.



DETALLE DEL MONUMENTO.CARIÁTIDE. 1998.

HOTEL EN LA C/PINAR Nº10

Autor: Modesto López Otero.

Situación: C/Pinar Nº10. Madrid.

Fecha de proyecto: 1914.

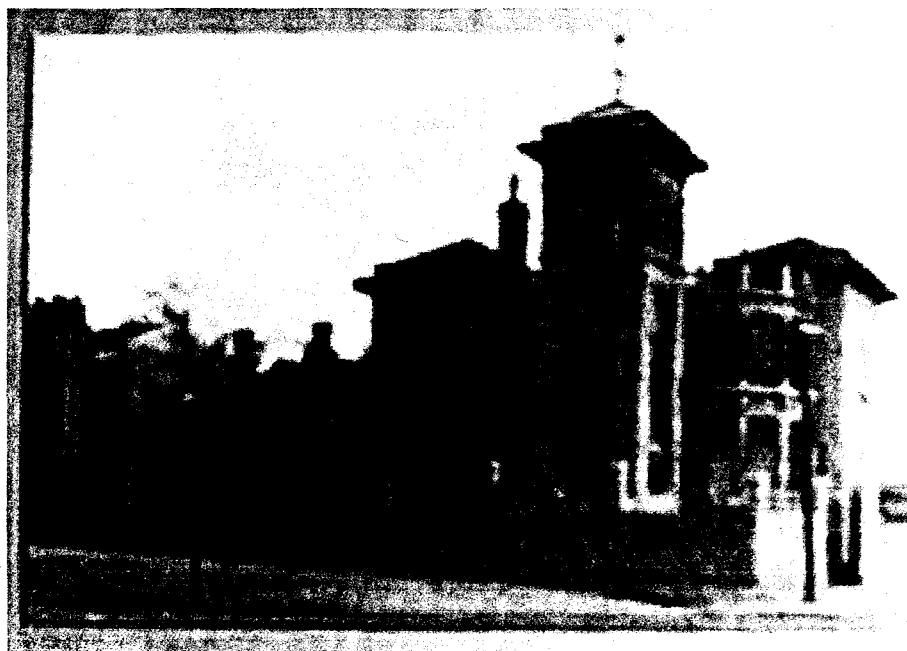
Fecha de ejecución: 1914-1915.

Datos posteriores: Demolido hacia 1965.

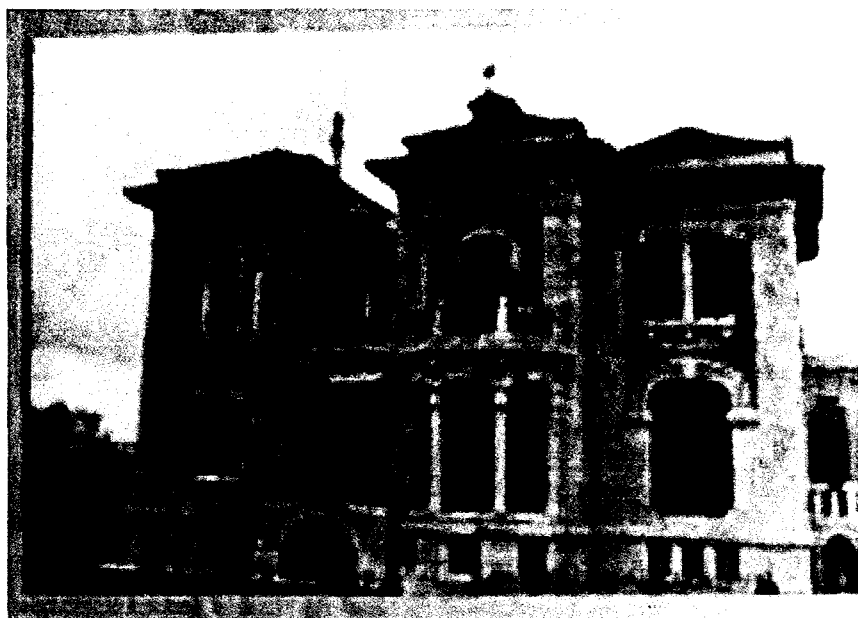
Situada en el ensanche madrileño de principio de siglo, desarrollaba un programa de vivienda con estudio en dos plantas y jardín para el pintor Miguel Blay.

Proyecto premiado por el Ayuntamiento de Madrid en el año 1915, se compone de varios volúmenes que se adosan y maclan para crear un conjunto de aspecto brutalista.

HOTEL PARA D. MIGUEL BLAY.
C/ PINAR Nº 10
MADRID



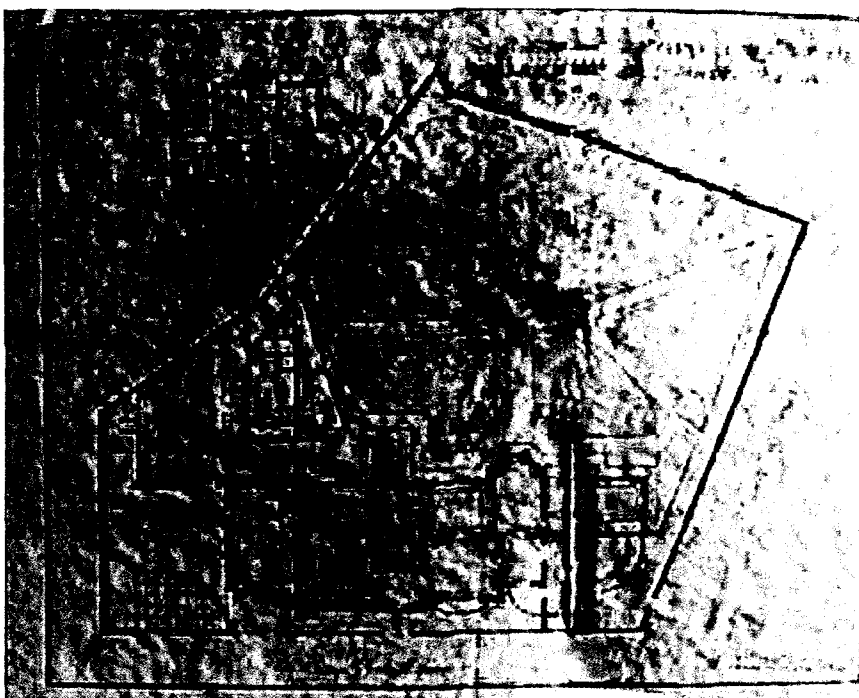
VISTA GENERAL. 1915.



FACHADA PRINCIPAL. 1915.



ALZADO LATERAL . 1915.



PLANTA BAJA. 1915.

HOTEL EN C/ ALVAREZ DE BAENA Nº 10.

Autor: Modesto López Otero.

Situación: C/ Alvarez de Baena Nº 10. Madrid.

Fecha de proyecto: 1915.

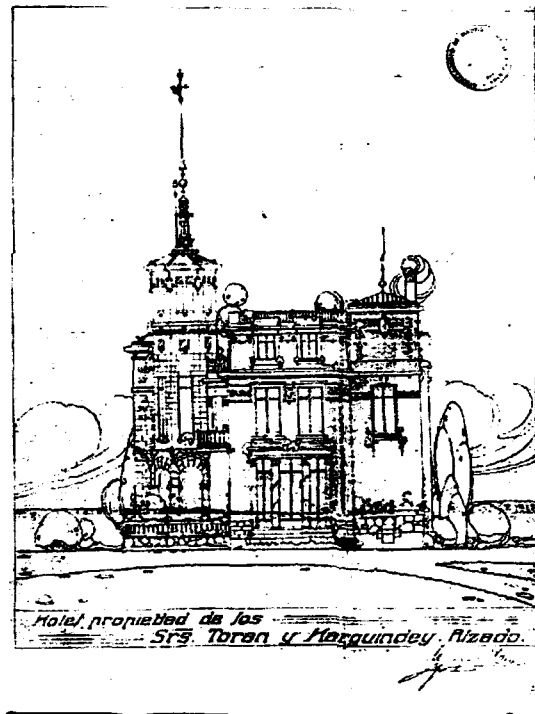
Fecha de ejecución: 1915-1918.

Datos posteriores: Demolido en fecha desconocida.

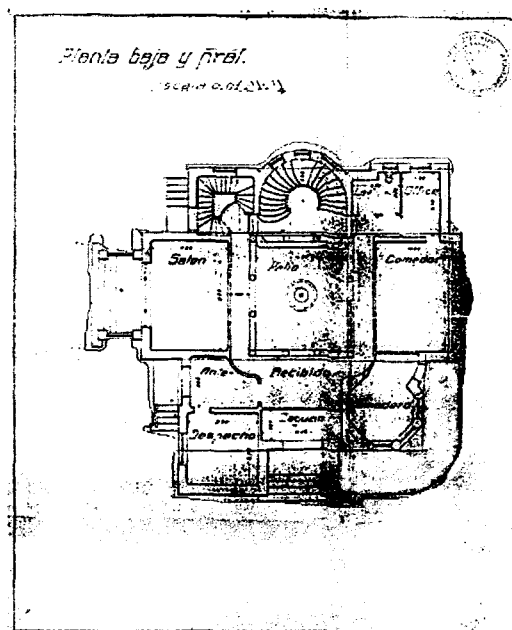
Encargo de hotel particular realizado por los Sres. Torán y Harguindey, promotores de viviendas.

El proyecto consistió en una vivienda unifamiliar compuesta por dos plantas y jardín circundante, la cual se destinaba a la venta. Proyectado en un estilo afrancesado con abundante ornamentación, sufrió muchas modificaciones durante las obras de ejecución depurándose gran parte de esta hacia un estilo más depurado.

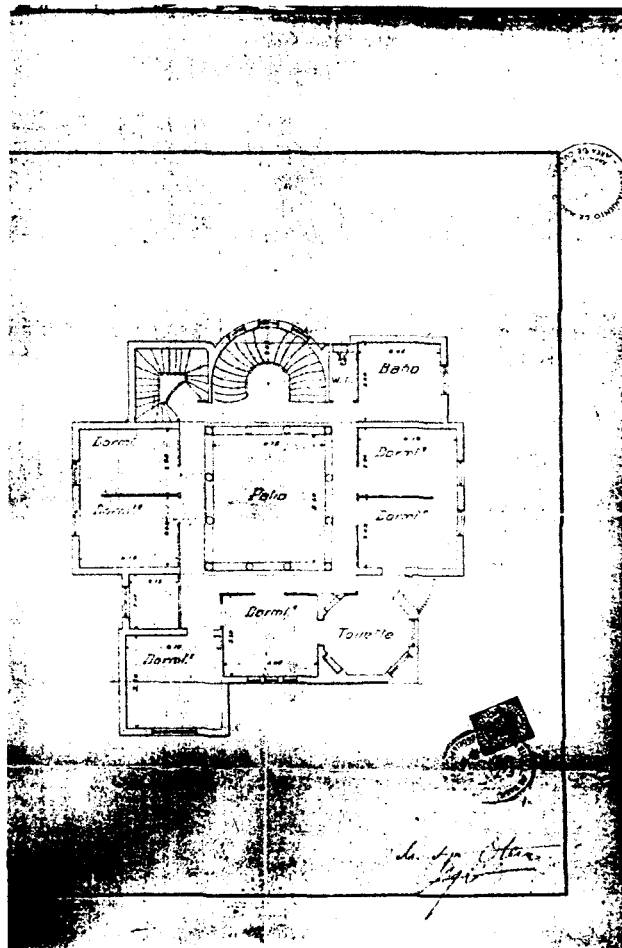
HOTEL TORÁN Y HARGUINDEY
C/Alvarez de Baena Nº10.
MADRID



ALZADO.1915.

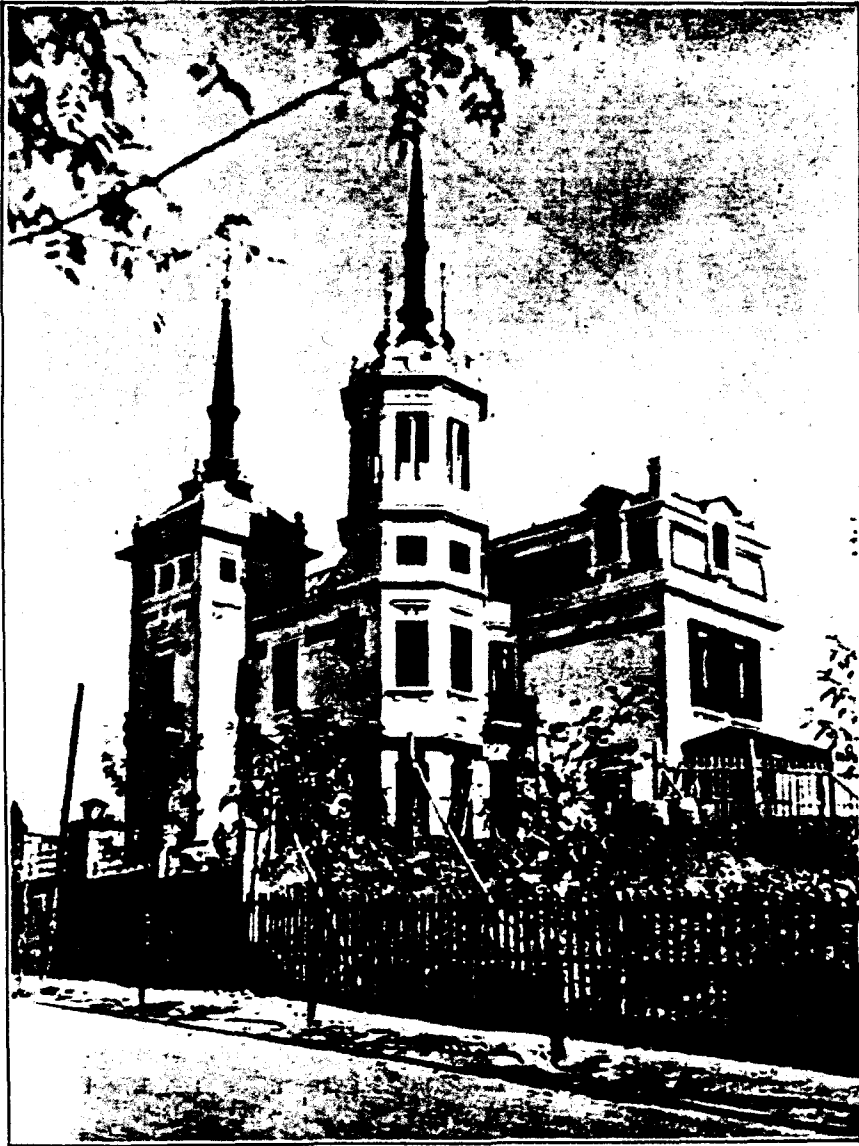


PLANTA BAJA. 1915



A PRIMERA .(Plano original).1915

Hotel en la calle Alvarez de Baena



Vista general.

Constructores-Propietarios:
SRES. TORAN Y HARQUINDEY

Arquitecto:
MODESTO LOPEZ OTERO

FOTOGRAFÍA.1915

VIVIENDAS EN C/ FORTUNY Nº35.

Autor: Modesto López Otero

Situación: C/ Fortuny Nº35. Madrid

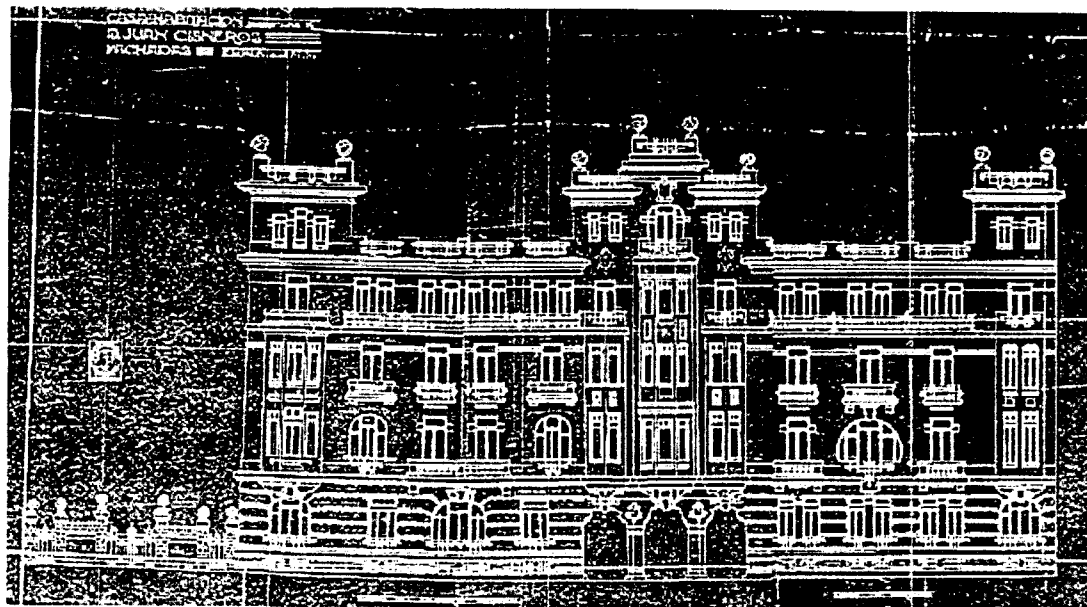
Fecha de proyecto: 1912

Fecha de ejecución: 1912-1915

Datos posteriores: Existente

Proyecto premiado por el Ayuntamiento de Madrid en 1915 junto con el de la vivienda de C/ Pinar, 10. Edificio de viviendas encargado por D. Gabriel Cisneros para la establecer su propia vivienda y consulta y venta del resto del inmueble. Consta de cinco plantas más un jardín lateral con templete y fuente adosada a la medianería, estos últimos elementos fueron demolidos en fecha desconocida.

EDIFICIO DE VIVIENDAS..
C/ Fortuny Nº 35.
MADRID

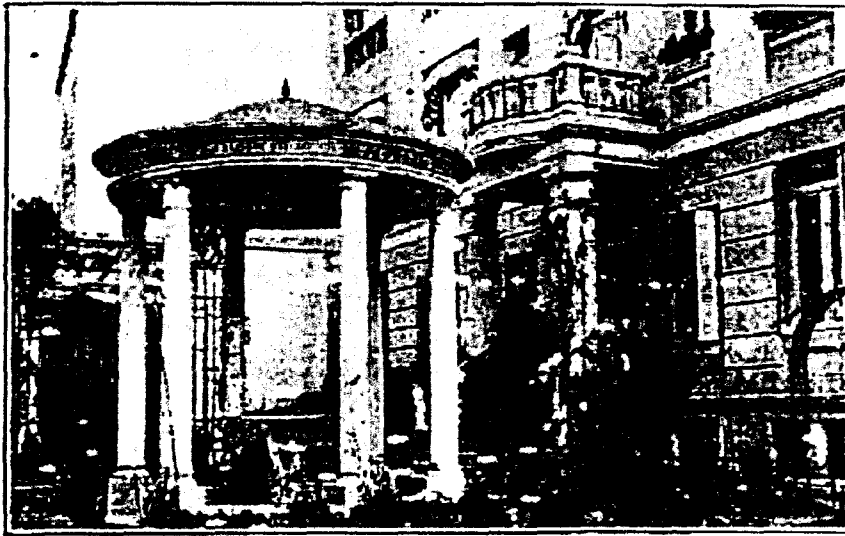


ALZADO PRINCIPAL. 1915.



PLANTA TIPO. 1915.

Casa del Dr. Juan Gisneros Fortuny. 35



Detalle del jardín

Arquitecto,
Modesto López Otero

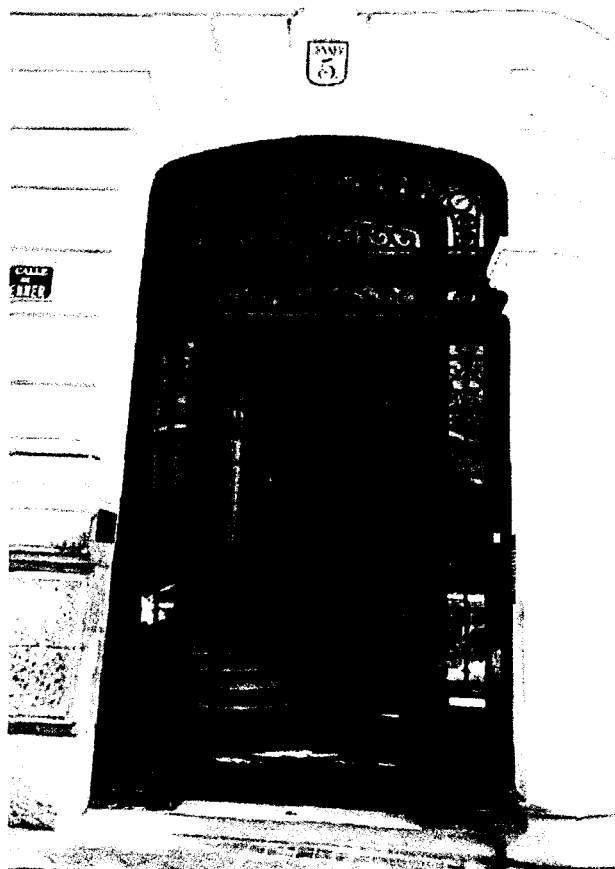
TEMPLETE Y JARDIN. 1915



FACHADA PRINCIPAL. 1998.



DETALLE FACHADA. 1998



DETALLE DE ACCESO. 1998.

CASA DE EJERCICIOS EN CHAMARTIN DE LA ROSA.

Autor: Modesto López Otero.

Situación : Colegio de Nra. Sra. del Recuerdo.Pza. Duque de Pastrana s/n.

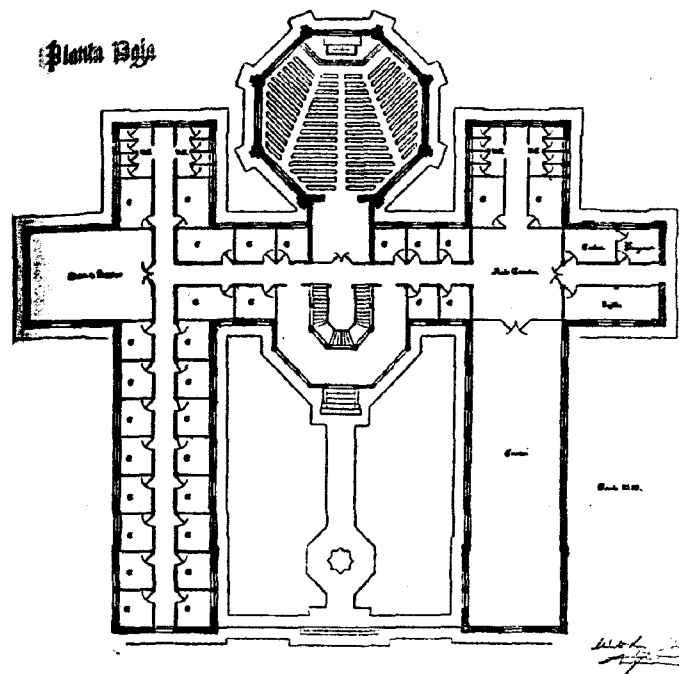
Fecha de proyecto: 1917.

Fecha de ejecución: 1917-1920.

Datos posteriores: Existente. Reformado en 1960.

Edificio encargado por los P.P: Jesuitas para albergar una casa de ejercicios y una capilla. Situado dentro de la parcela de la congregación jesuita, es exento, de estilo neomudejar en ladrillo visto y piedra. Constaba en planta baja de capilla y salas de reunión mientras que la planta alta se destinaba a dormitorios con baño. Fue reformado interiormente en 1964 por el arquitecto Luis Laorga, que lo habilitó para aulas de docencia y biblioteca.

CASA de EJERCICIOS de CHAMARTIN de la ROSA.
Pza. Duque de Pastrana s/n.
MADRID.

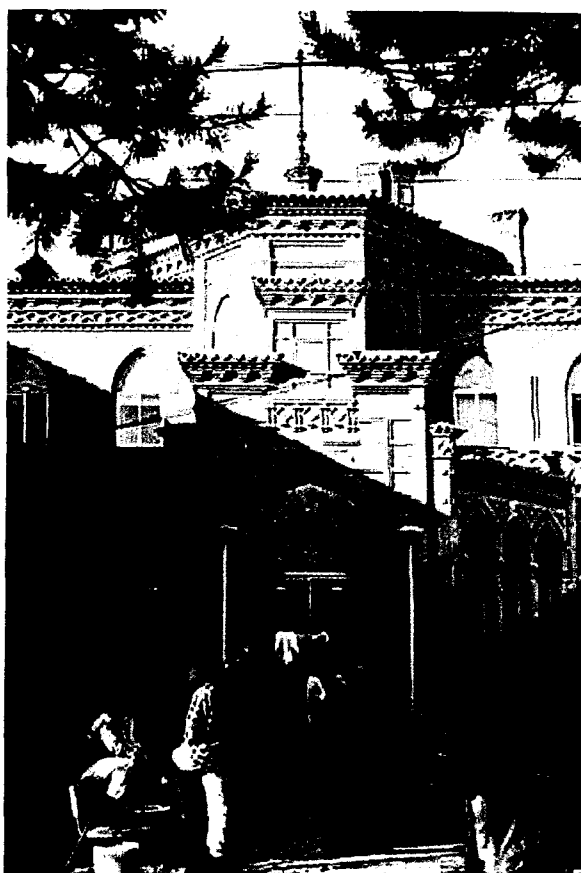


Casa de ejercicios de Chamartín de la Rosa.—Arquitecto: Modesto López Otero.

PLANTA GENERAL. 1919.



FACHADA ESTE. 1999.



ACCESO PRINCIPAL. 1999.



FACHADA OESTE. 1999.



EXTERIOR DE LA CAPILLA.1999.



DETALLE DE VENTANAS.1999.

HOTEL NACIONAL

Autor: Modesto López Otero.

Situación: Paseo del Prado c/v a C/ Atocha.

Fecha de proyecto: 1919.

Fecha de ejecución: 1919-26.

Datos posteriores: Existente. Ampliado en 1925 .Reformado en 1996.

Hotel de viajeros encargado por D. Ramón Carnicer .Se trata de un edificio de grandes dimensiones compuesto por siete alturas, tres patios interiores y fachada a dos calles, Atocha y paseo del Prado.

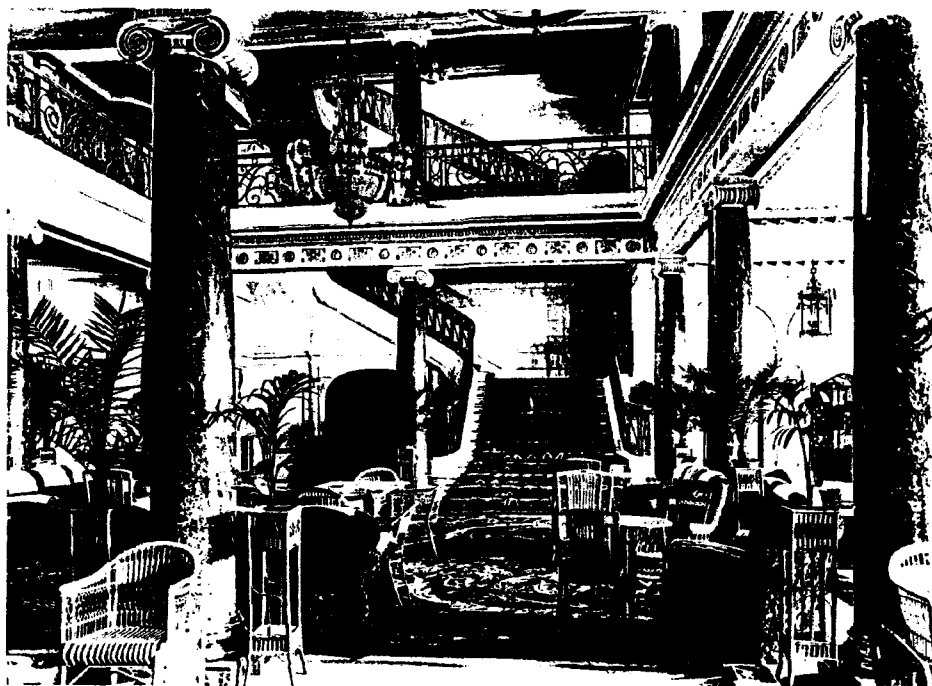
Antes de terminarse la construcción del inmueble López Otero realizó una ampliación de la planta de ático a petición de la propiedad para colmatar la edificabilidad que estaba agotada en el proyecto inicial.

Tras permanecer en desuso durante muchos años ha sido rehabilitado íntegramente por los arquitectos G. Mingo, J.A. Díaz Pavón, J.M. Barbero, J.L. Bernau de Pedro y J. y A.Arroyo.

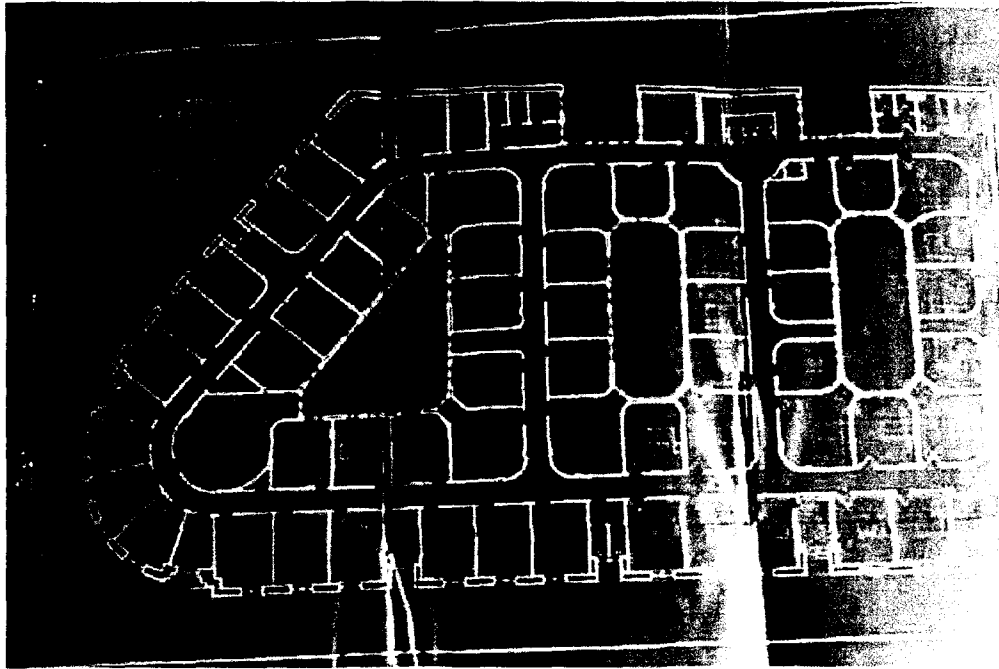
HOTEL NACIONAL.
Paseo del Prado c/v C/ Atocha.
Madrid.



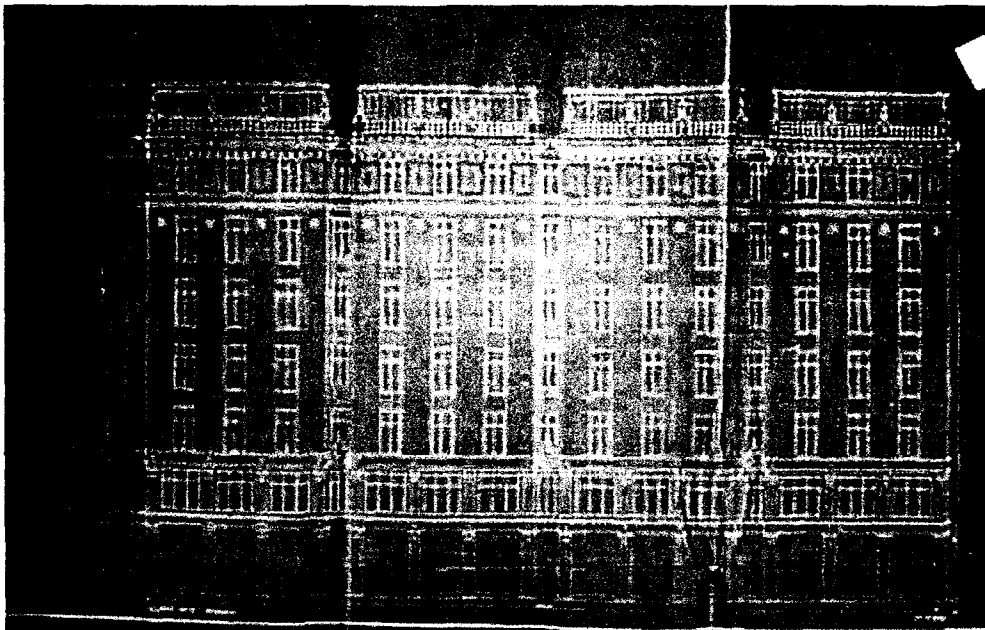
FOTOGRAFIA EXTERIOR. 1925.



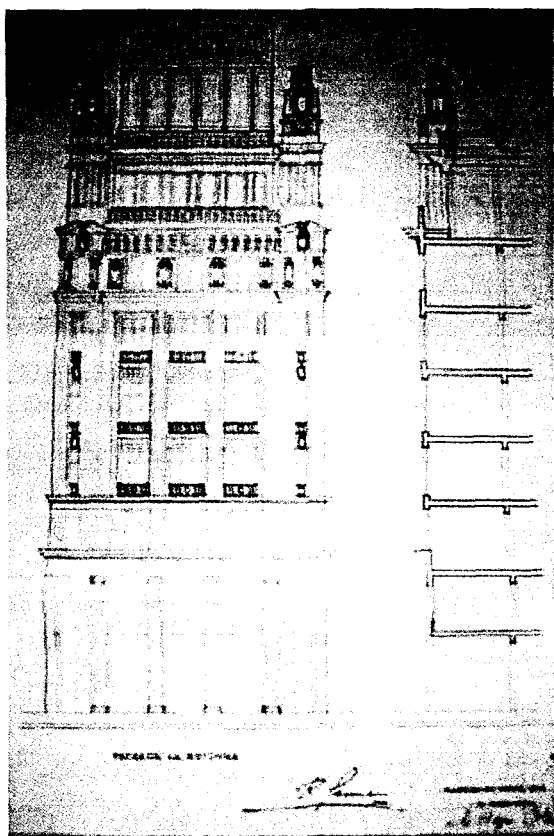
FOTOGRAFIA INTERIOR. 1925.



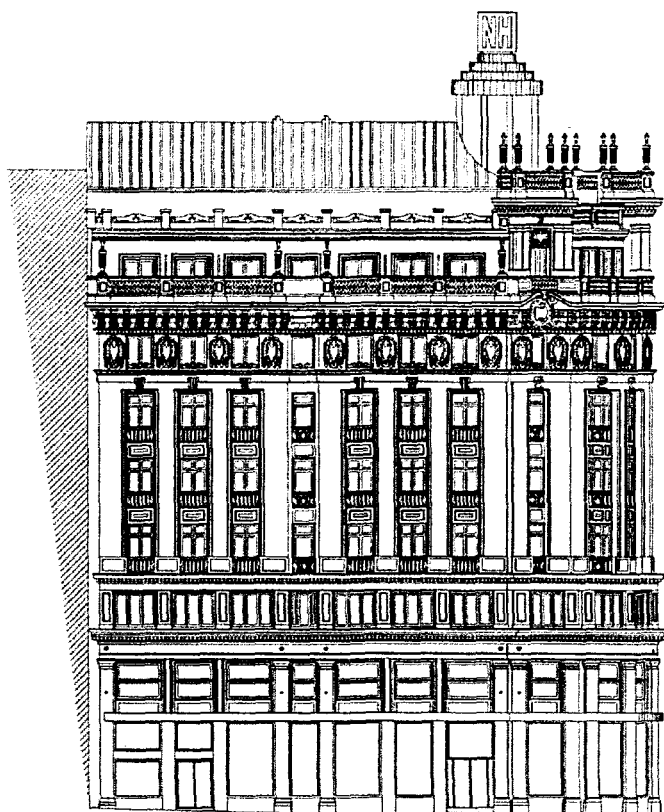
PLANTA TIPO. 1919.



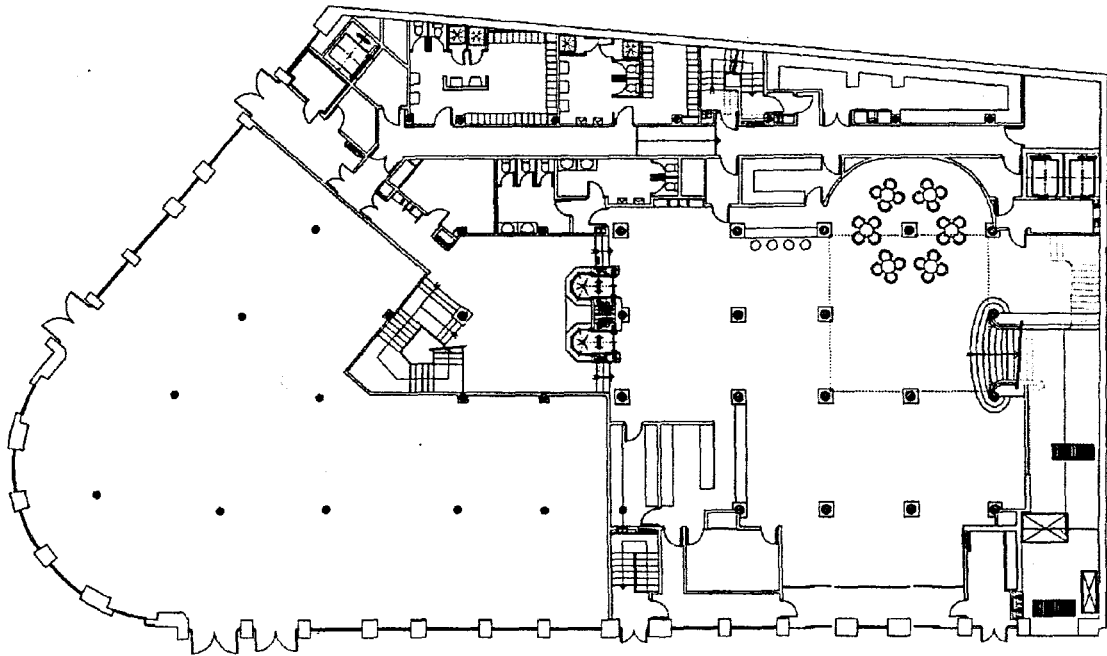
FACHADA A Paseo del PRADO. 1919.



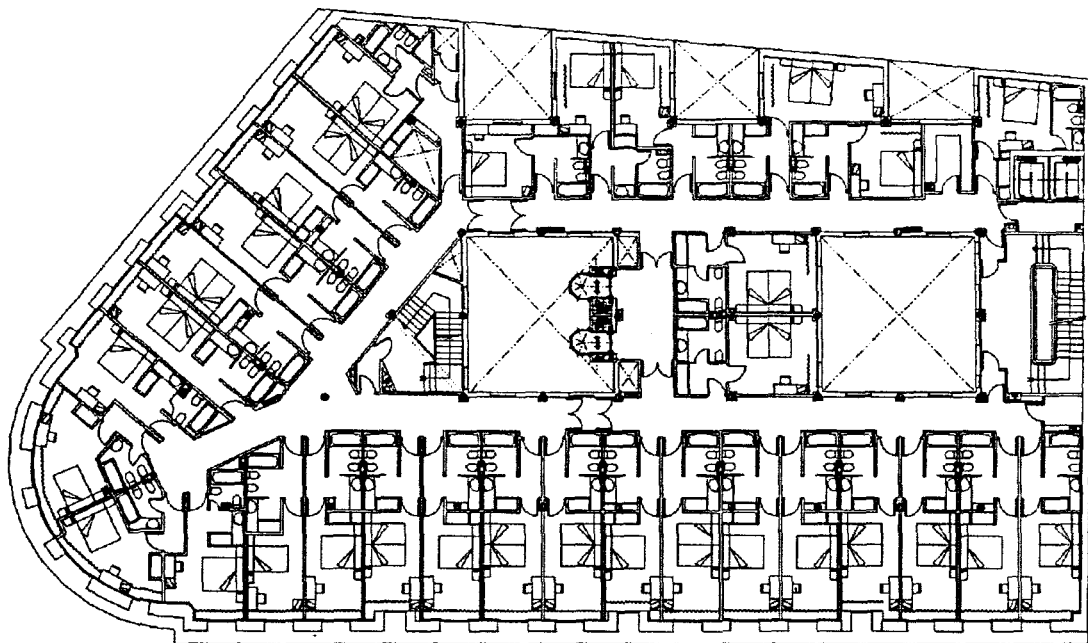
FACHADA A C/ ATOCHA. 1919.



FACHADA a Paseo del Prado. 1996.



PLANTA BAJA. 1996.



PLANTA TIPO. 1996.



ESTADO REFORMADO. 1998.

HOTEL GRAN VIA

Autor: Modesto López Otero.

Situación: Gran Vía Nº 25.

Fecha de proyecto: 1919.

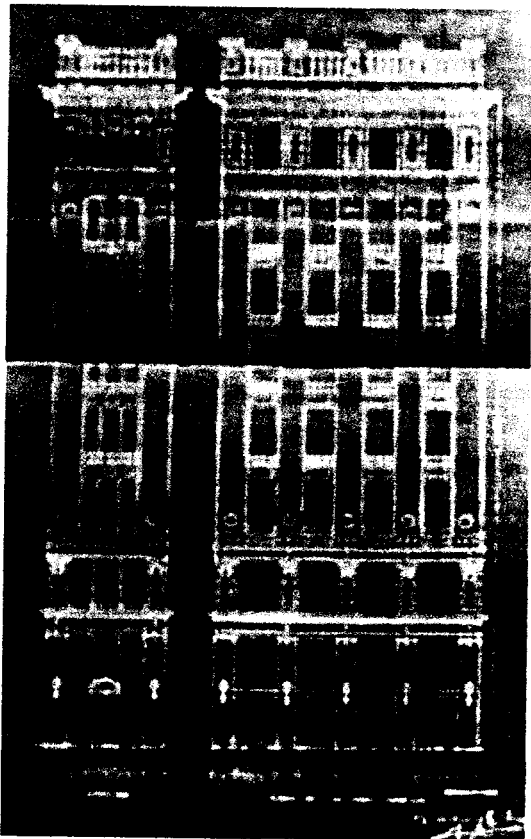
Fecha de ejecución: 1919-25.

Datos posteriores: Existente. Reformado en 1968.

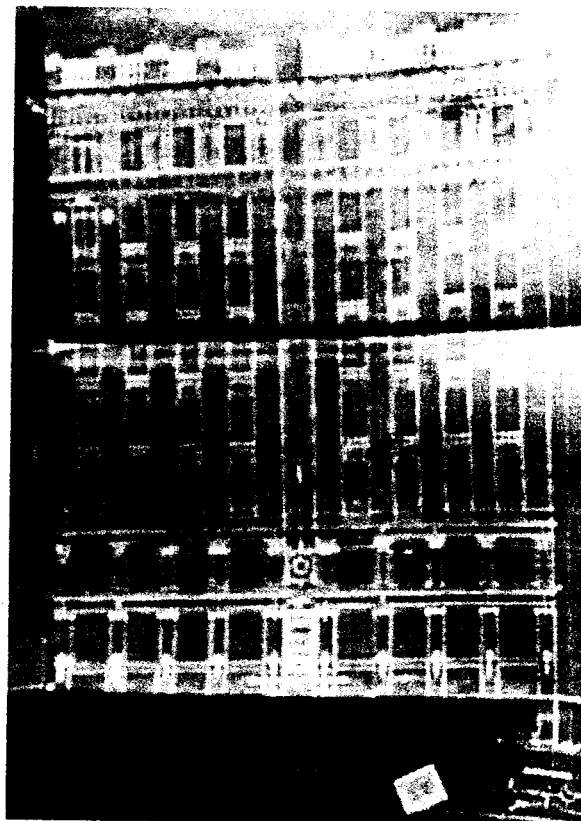
Proyecto de hotel de lujo encargado por D. Gabriel Gancedo Rodriguez. Constaba de tres patios interiores, ocho plantas y dos fachadas a Gran Vía y C/ Tres Cruces, con clara influencia de la arquitectura en altura norteamericana.

El interior fue reformado en su totalidad en 1968 desconociéndose el autor de dicha reforma.

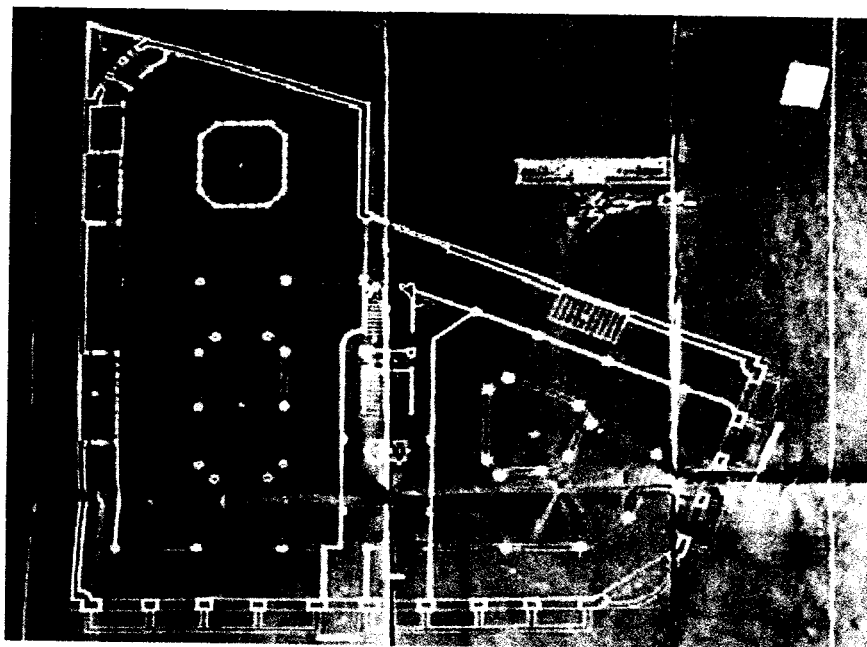
HOTEL GRAN VIA.
Gran Vía Nº 25.
MADRID.



CHAFLÁN. 1919.



FACHADA PRINCIPAL 1919.



PLANTA BAJA. 1919.



FACHADA PRINCIPAL. 1998.



CHAFLAN. 1998.

"LA UNIÓN Y EL FÉNIX"

Autor: Modesto López Otero.

Situación: C/Alcalá Nº43.

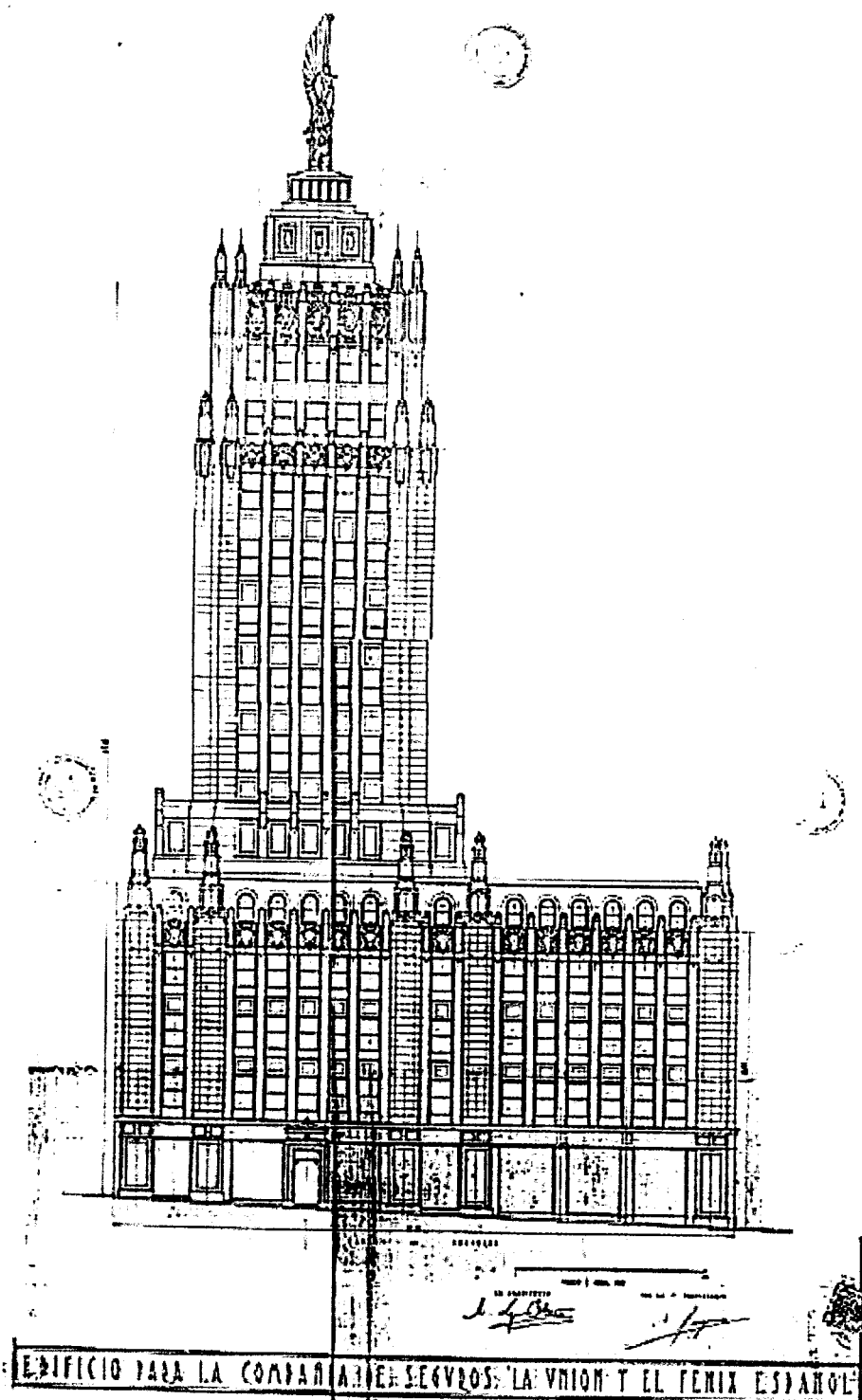
Fecha de proyecto: 1923.

Fecha de ejecución: 1923-28.

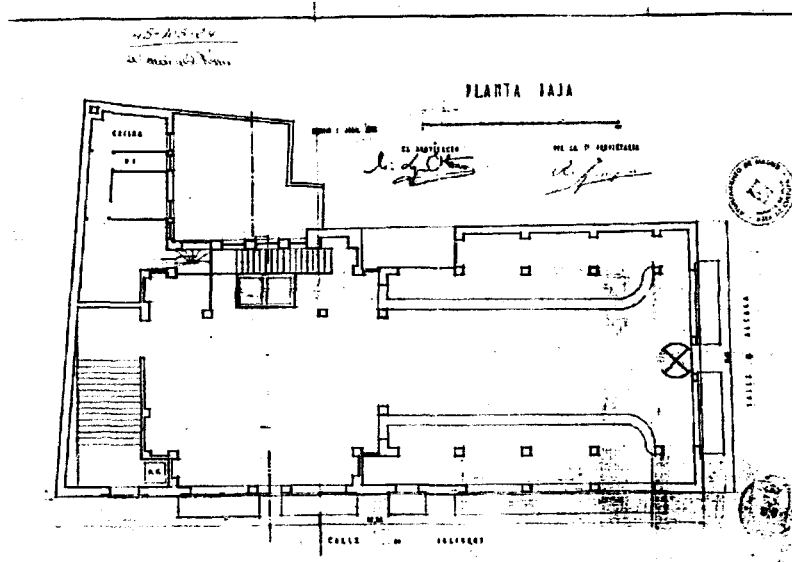
Datos posteriores: Existente. Ampliado en 1940.

Edificio de oficinas encargado para sede social de la Empresa. Se compone de un gran volumen más bajo en sus cinco primeras plantas y tres cuerpos superpuestos a modo de pirámide rematados por una escultura alegórica de un fénix, símbolo de la Empresa propietaria. Fue ampliado en los años 40 por Fernando García Mercadal mediante un cuerpo acristalado sobre la cubierta de su volumen principal.

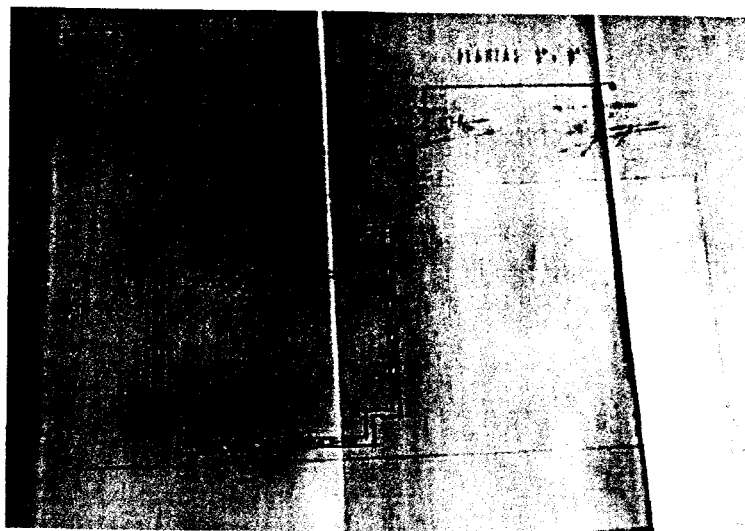
EDIFICIO "LA UNIÓN Y EL FENIX"
C/ Alcalá Nº 43
MADRID



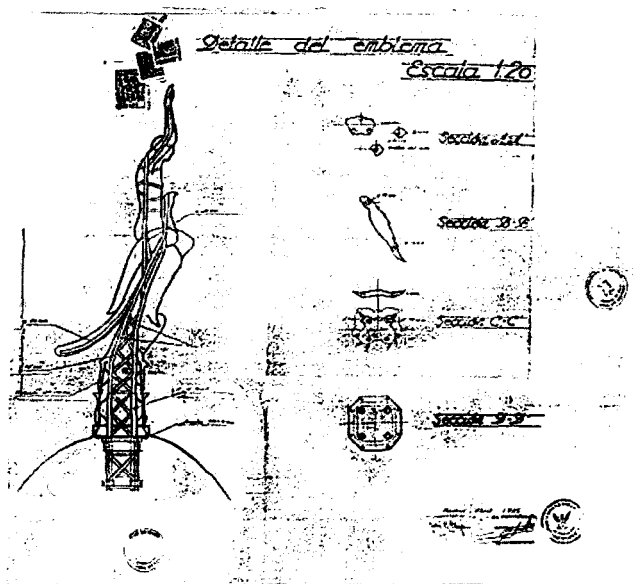
ALZADO PRINCIPAL. 1923.



PLANTA BAJA. 1923.



PLANTA TIPO. 1923.



PLANO DE DEFINICIÓN DE ESCULTURA DE CORONACION. 1943.



FOTOGRAFÍA DESDE C/ALCALÁ. 1999.



FACHADA PRINCIPAL 1999.

RESTAURACION DE LA CATEDRAL DE CUENCA

Autores: Vicente Lampérez y Modesto López Otero.

Situación: Plaza Mayor de Cuenca.

Fecha de proyecto de restauración: 1907-1909.

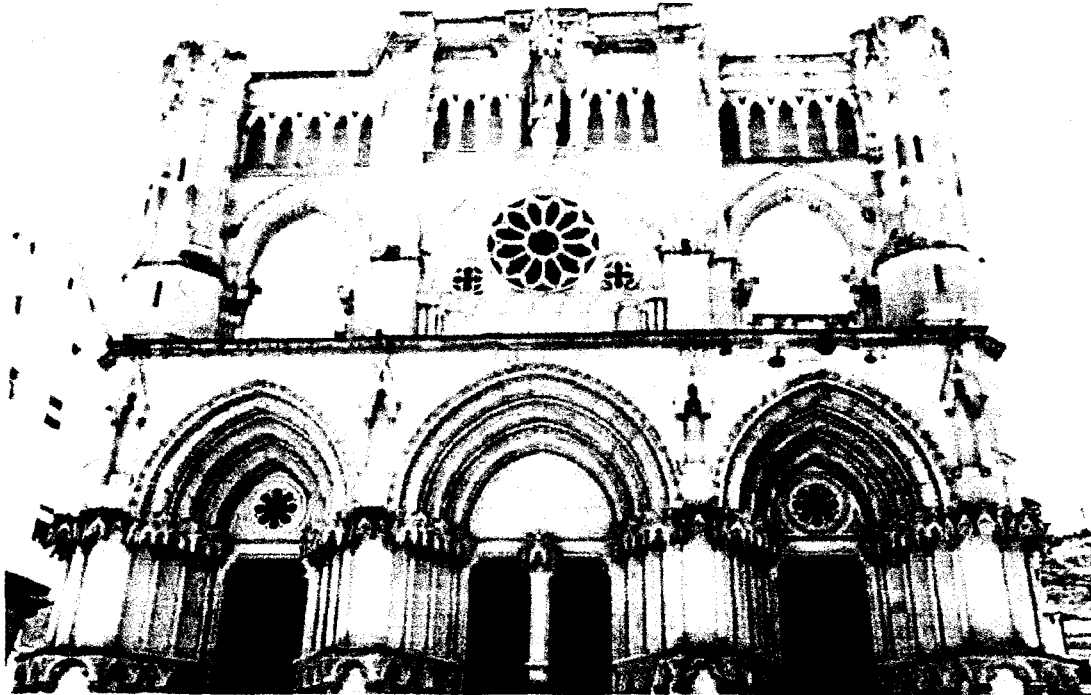
Fecha de ejecución: 1909-1931.

Fecha de dirección de López Otero: 1923-1931.

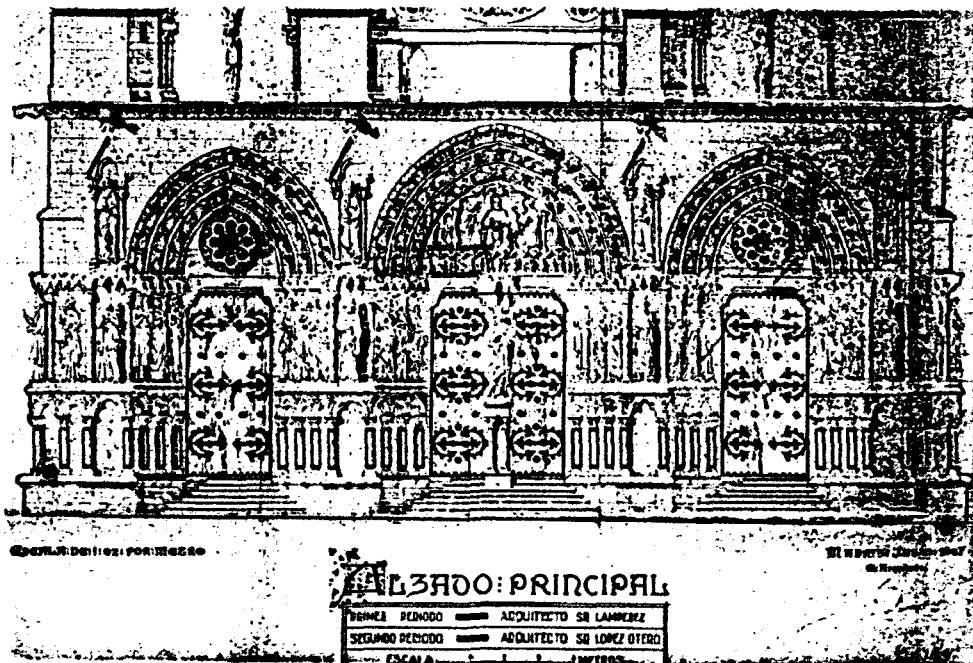
Obras de restauración fueron dirigidas por López Otero durante nueve años como sucesor de Vicente Lampérez. Las obras fueron paralizadas por causa desconocida hacia 1932.

La dirección de López Otero contempló principalmente los pórticos de acceso y primera planta de la fachada principal.

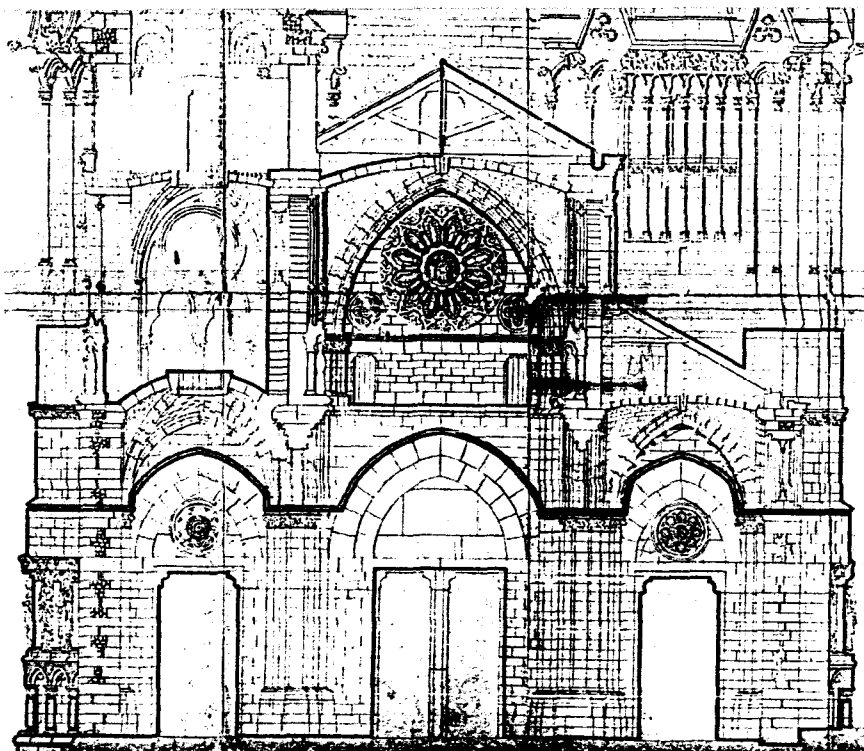
REFORMA CATEDRAL DE CUENCA
Pza. de la Catedral.
CUENCA



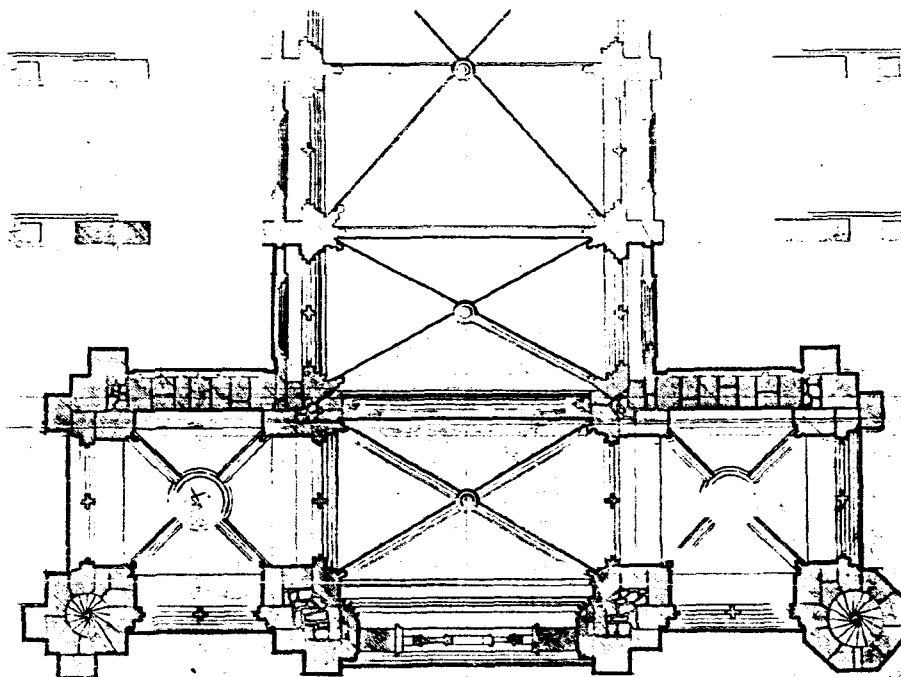
FACHADA DE LA CATEDRAL.1997.



FACHADA PRINCIPAL.1932.



REFORMA DE FACHADA.1930.



REFORMA DE PLANTA.1930.

HOTEL CRISTINA.SEVILLA.

Autor: Modesto López Otero.

Situación: C/San Telmo c/v C/Almirante Lobo.

Fecha de proyecto: 1928.

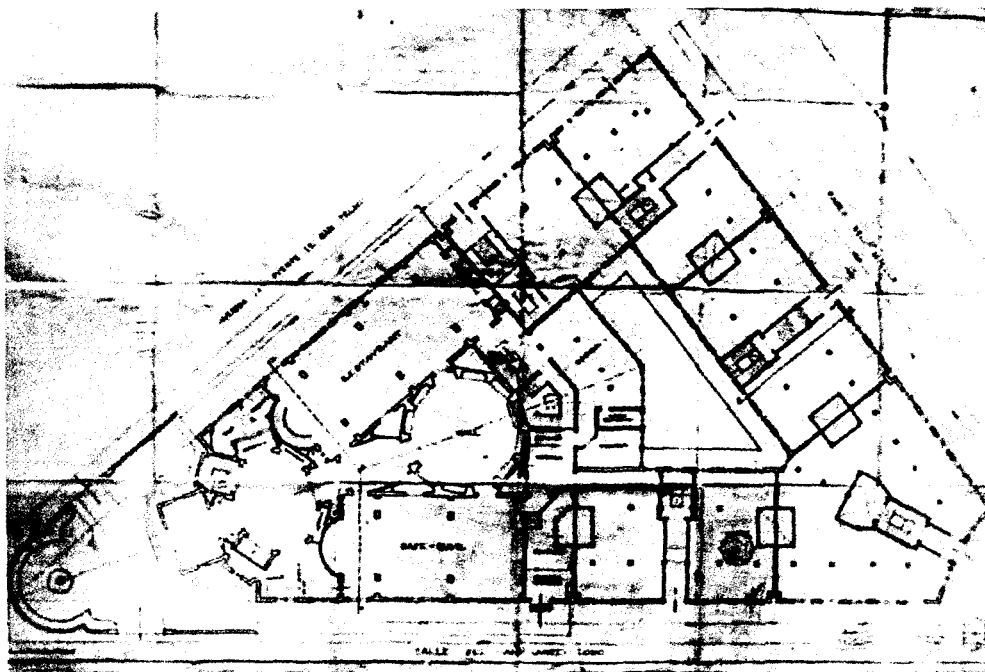
Fecha de ejecución: 1928-1929.

Datos posteriores: Reformas de 1942 y 1978.

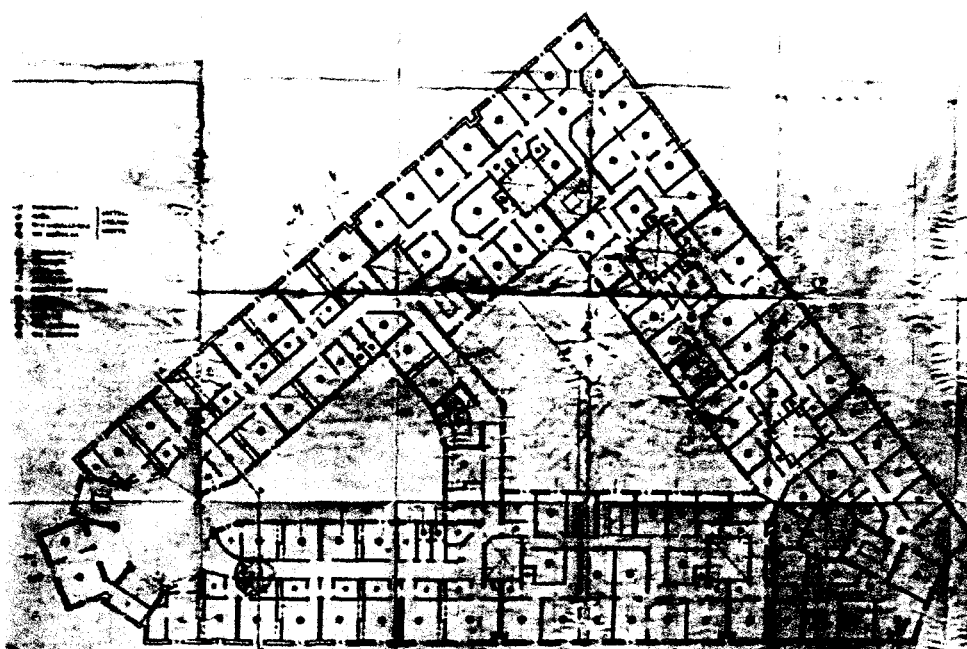
Proyecto de hotel promovido por los Sres. Torán y Harguindey para alojamiento durante la Exposición Universal de Sevilla de 1929. El proyecto debía permitir una posterior división en planta y altura para la creación de cuatro viviendas.

En 1942 se reformó íntegramente en interior. Actualmente lo constituyen oficinas y viviendas.

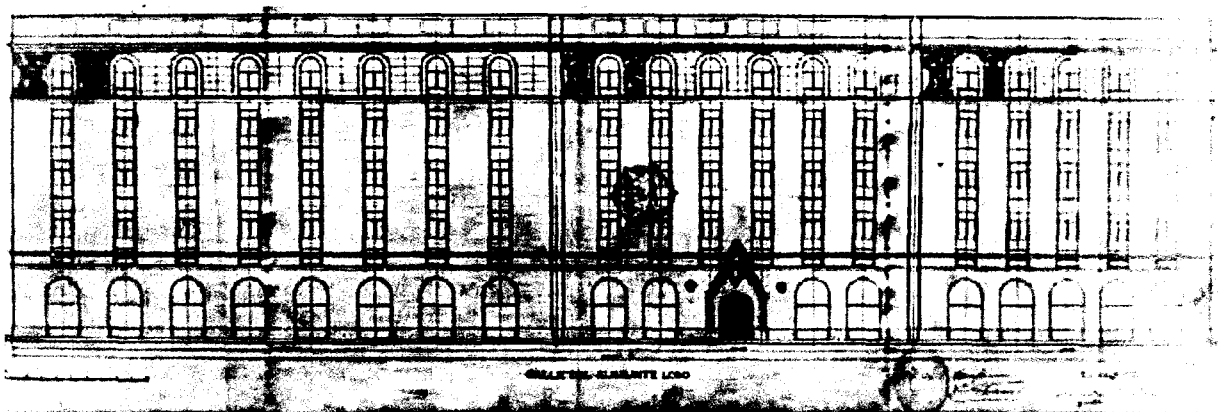
HOTEL CRISTINA
C/San Telmo c/v C/Almirante Lobo.
SEVILLA.



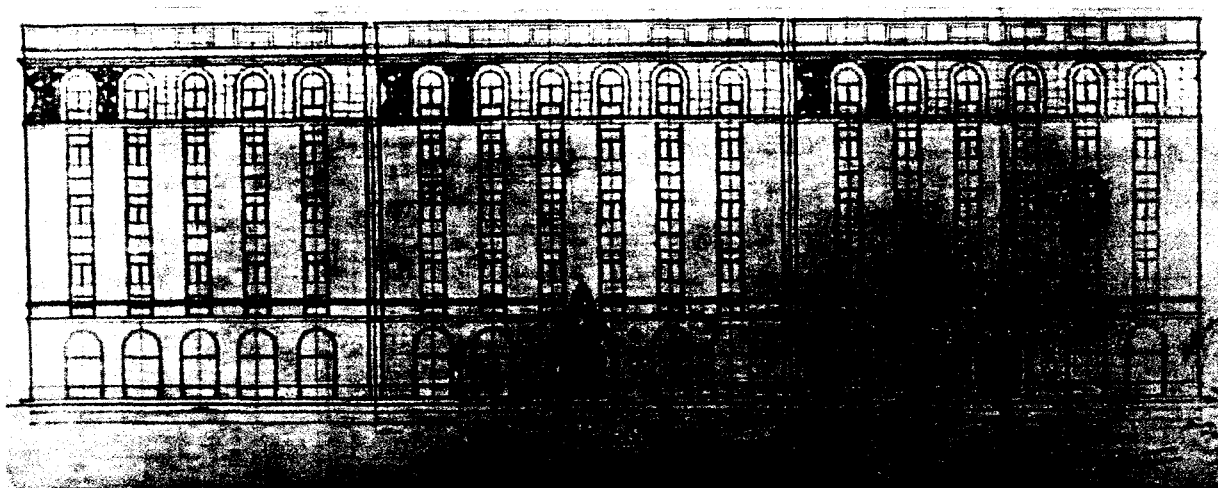
PLANTA BAJA. 1928.



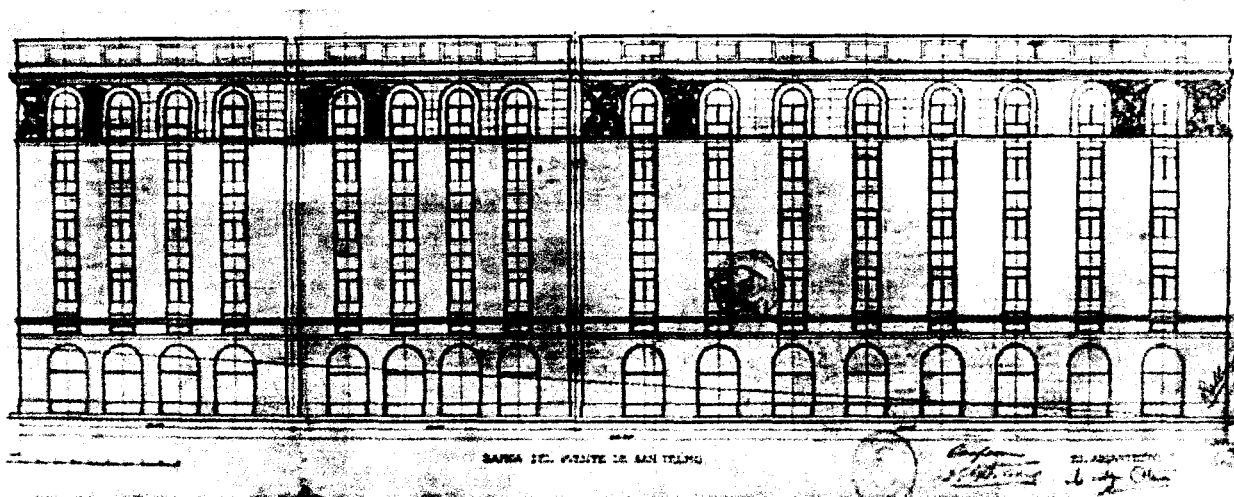
PLANTA TIPO. 1928.



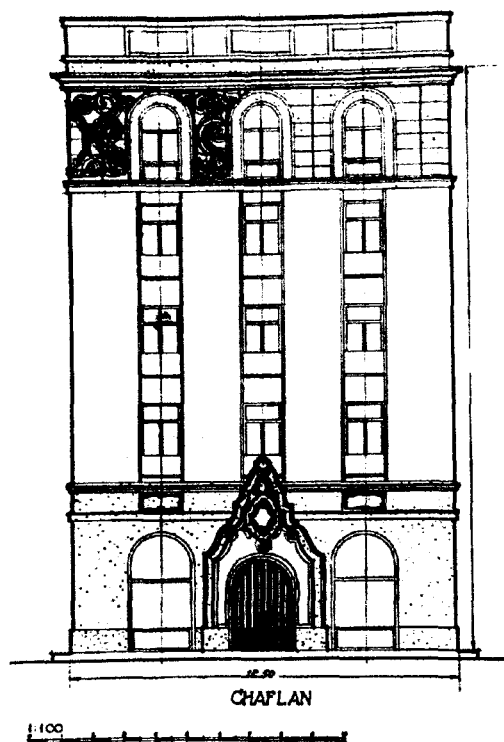
FACHADA A C/ALMIRANTE LOBO. 1928.



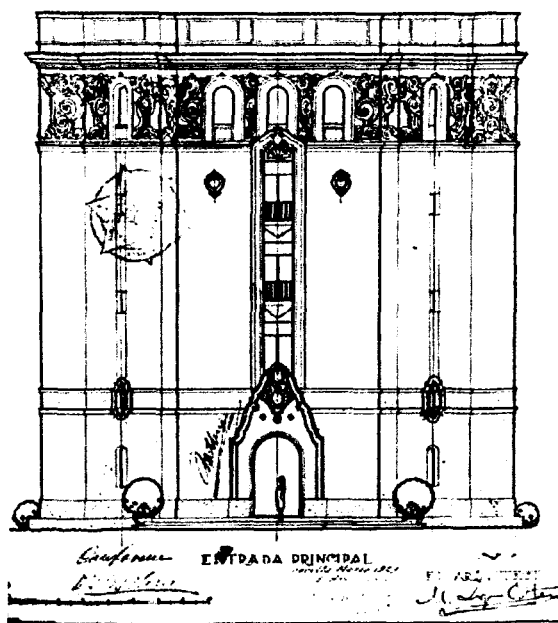
FACHADA TRASERA. 1928.



FACHADA A C/SAN TELMO. 1928.



CHAFLÁN. 1928.



ACCESO PRINCIPAL. 1928.



CHAFLÁN. 1998.



ACCESO PRINCIPAL.1998.



DETALLE DE CORNISA.1998.



FACHADA A PATIO. 1998

GRAN HOTEL

Autor: Modesto López Otero.

Situación: Pza. del Poeta Iglesias Nº 3. Salamanca.

Fecha de proyecto: 13 de Julio de 1928.

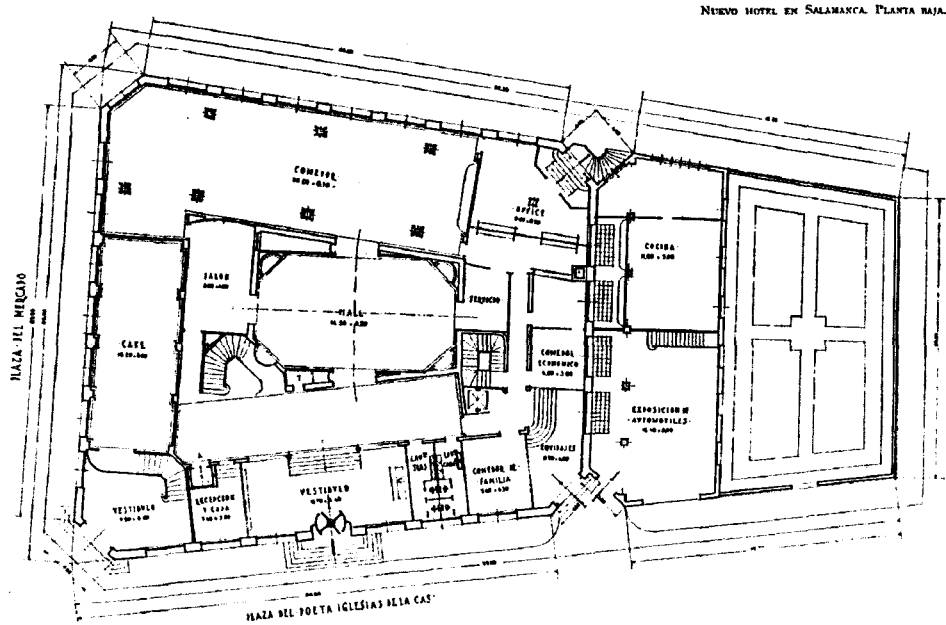
Fecha de ejecución: 1930.

Datos posteriores: Ampliado en 1940.

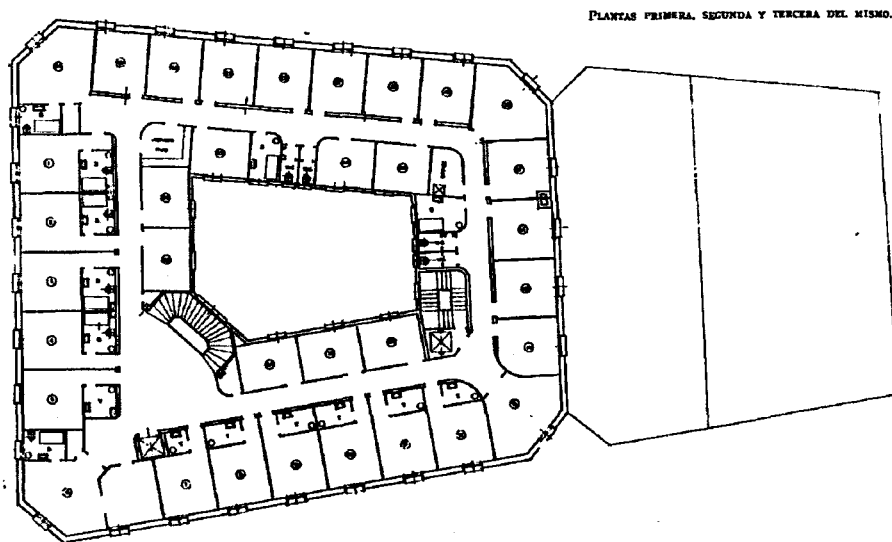
Hotel de viajeros encargado por D. Alberto Fernandez de Trocóniz en un solar trapezoidal cercano a la Plaza Mayor de la ciudad salmantina, consta de un amplio patio interior cubierto en planta baja, una planta bajo rasante y cuatro sobre rasante.

Sufrió importantes modificaciones de fachada durante su construcción y una ampliación de planta de ático en 1940 proyectada por el propio arquitecto. Los espacios interiores más relevantes permanecen básicamente con su distribución original.

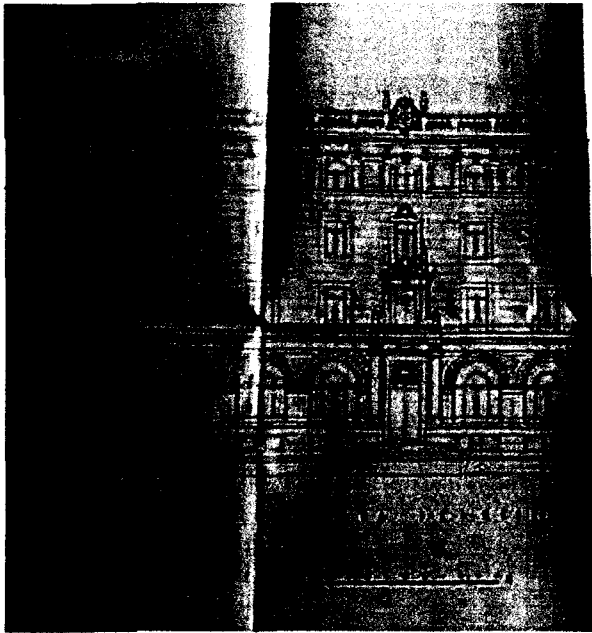
GRAN HOTEL
Pza. del Poeta Iglesias Nº 3.
SALAMANCA



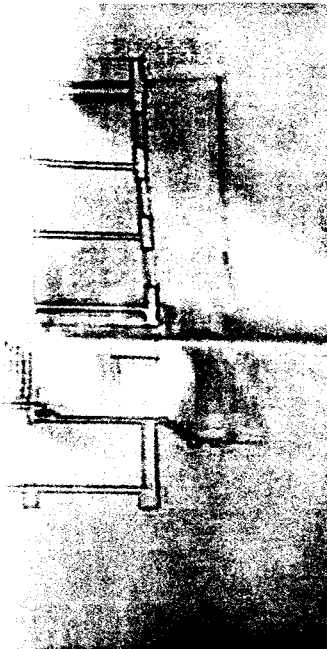
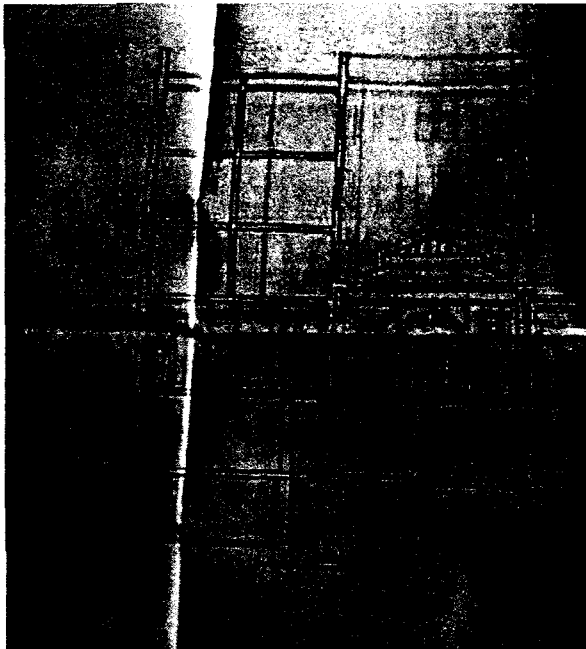
PLANTA BAJA. 1930



PLANTA TIPO. 1930



FACHADA PRINCIPAL. 1930.



SECCIÓN TRANSVERSAL. 1930.



VESTÍBULO. 1930.



SALAMANCA.—NUEVO HOTEL.

Arq. Modesto López Otero

FACHADA PRINCIPAL. 1930



FOTOGRAFIA INTERIOR. 1998.



FACHADA PRINCIPAL. 1998



ACCESO PRINCIPAL. 1998

COLEGIO DE ESPAÑA EN PARÍS

Autor: Modesto López Otero.

Situación: 7, Boulevard Jourdan. Ciudad Universitaria. París.

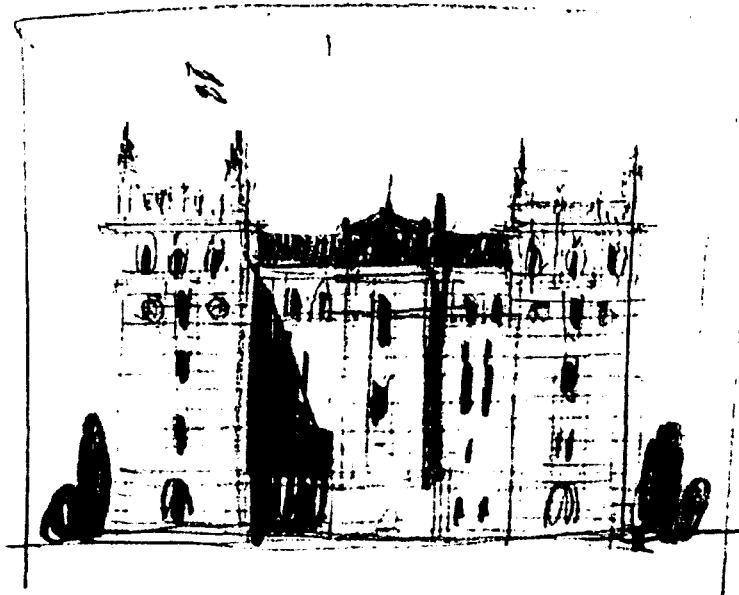
Fecha de proyecto: 1929-1931.

Fecha de ejecución: 1931-1934.

Datos posteriores: Reformas de 1949, 1950 y 1987.

Encargo recibido por la Junta Rectora de la Universidad de Madrid. Es un edificio exento con planta en "H" que consta de una planta semisótano y cinco plantas sobre rasante. Sufrió dos reformas consecutivas en los años 1949 y 50, la primera de ellas por el arquitecto Luis Feduchi. Tras varios años en desuso los arquitectos Francisco Jara y Zacarías González realizaron una reforma interior en 1987, dejando el exterior original intacto.

COLEGIO DE ESPAÑA .
7, Boulevard Jourdan
CITÉ UNIVERSITAIRE.
PARÍS



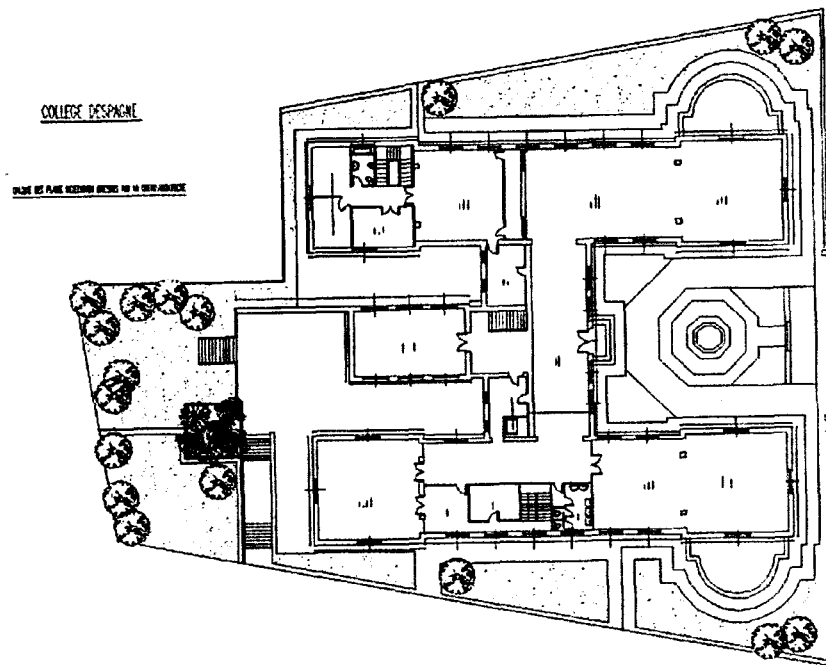
Modesto LÓPEZ OTERO.
Croquis pour le Colegio de España 1928 (ACE).

BOCETO FACHADA PRINCIPAL. 1928

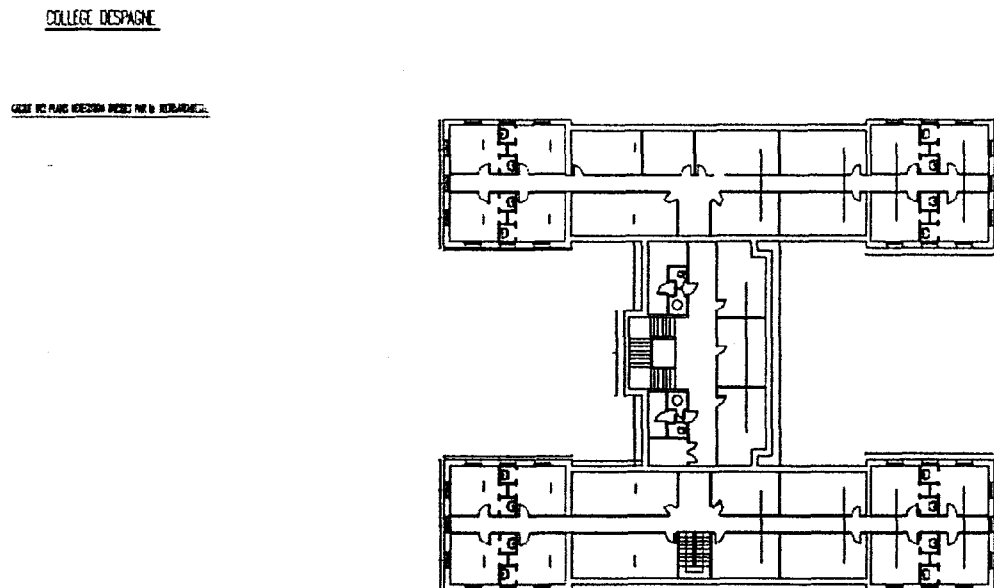


Colegio de España, 1995

FOTOGRAFIA FACHADA PRINCIPAL. 1934



PLANTA GENERAL.(Reproducción de plano original).1996.



PLANTA TIPO.(Reproducción de plano original).1996.



Francisco JARA RON et Zacarías GONZALEZ.
Projet de réforme du Colegio de España, 1986.

Brochure éditée à l'occasion du
soixantième anniversaire de l'inauguration du
Colegio de España (1935-1995)

ALZADO DE REFORMA DE 1986.



PERSPECTIVA.1996.



DETALLE DE TORRE. 1996.



DETALLE DE ACCESO PRINCIPAL. 1996.

IGLESIA de los PADRES CAPUCHINOS

Autor: Modesto López Otero.

Situación: Avda. de Carlos III el Noble c/v a C/San Fermín.

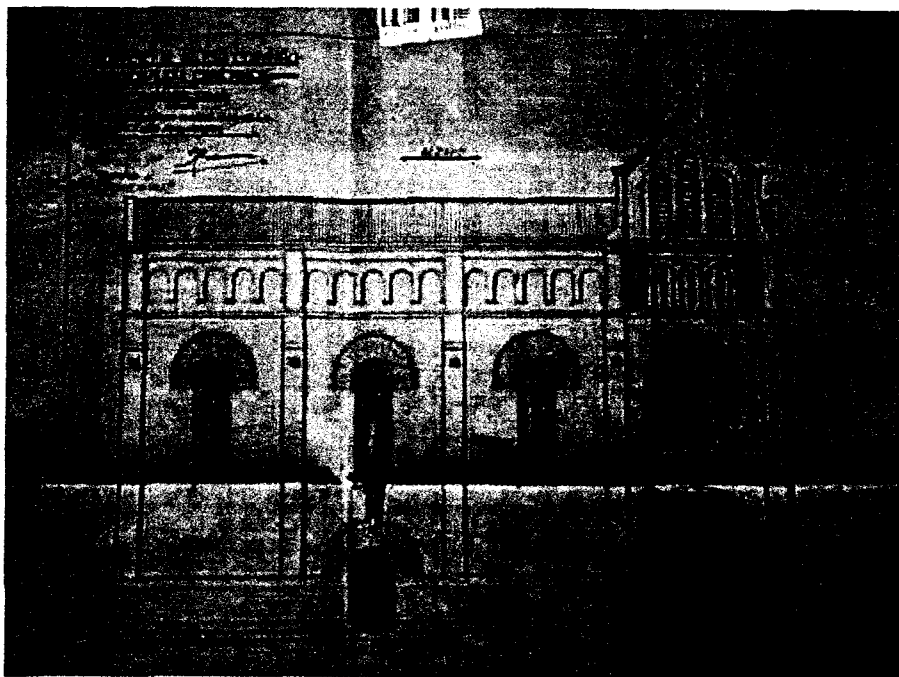
Fecha de proyecto: 1939.

Fecha de ejecución: 1939-1941.

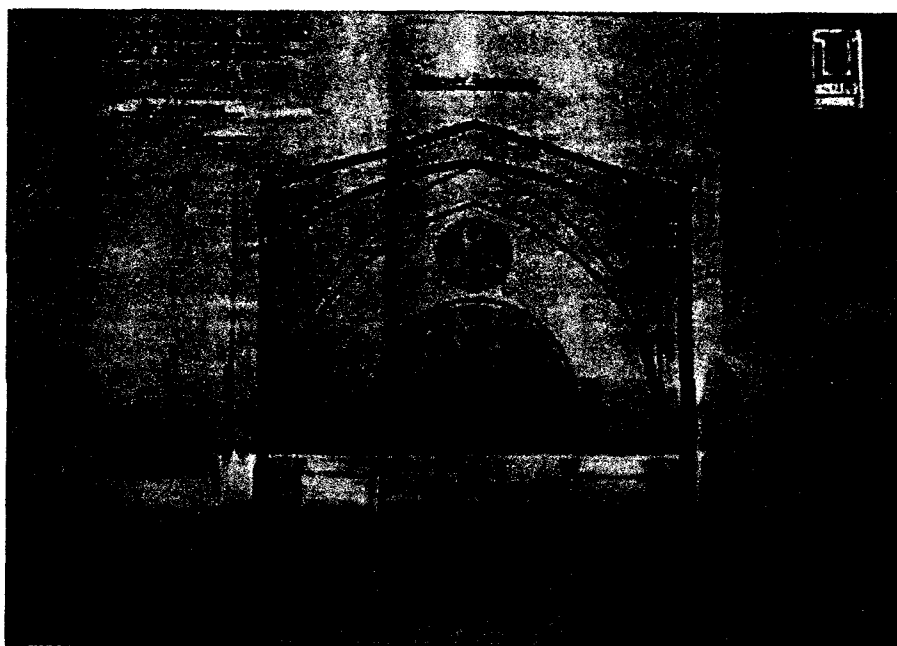
Datos posteriores: Existente.

Edificio situado en el ensanche de la capital navarra ocupando un solar poligonal en esquina. La dirección de obra fue compartida con el arquitecto Francisco Garraus y Miqueo. Compuesto por varios espacios: convento, claustro, capilla e iglesia, consta de estructura de hormigón armado y fachadas de ladrillo visto. Respondiendo a las tendencias de la época, el ornamento de fachadas se reduce a unas grandes vidrieras para iluminación del interior y la portada del acceso principal. El interior, casi totalmente diáfano, acentúa esta desornamentación focalizada en el altar y el coro.

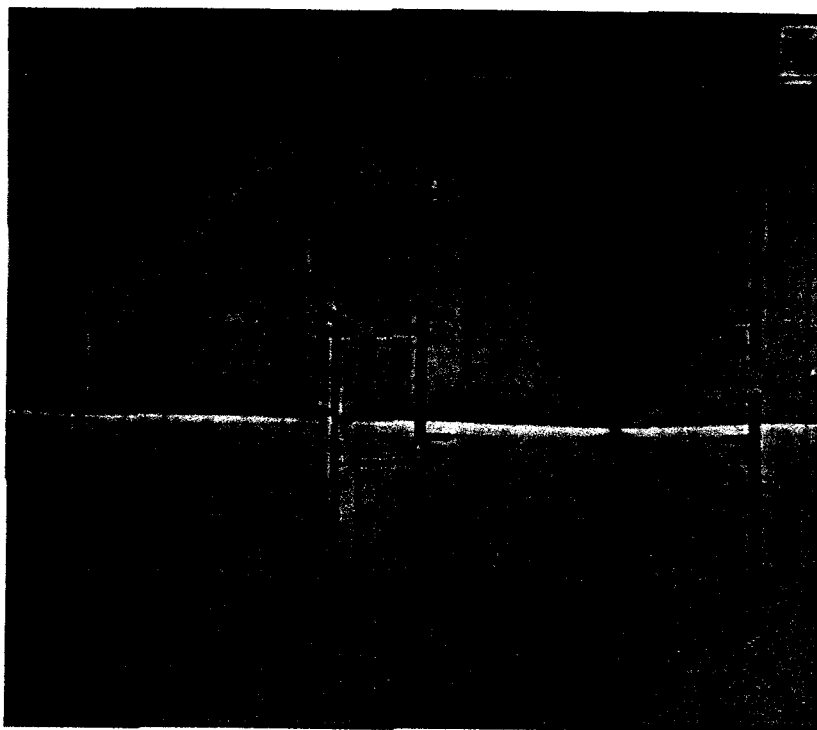
IGLESIA Y CONVENTO DE LOS P.P. CAPUCHINOS
Avda. Carlos III el Noble.
PAMPLONA.



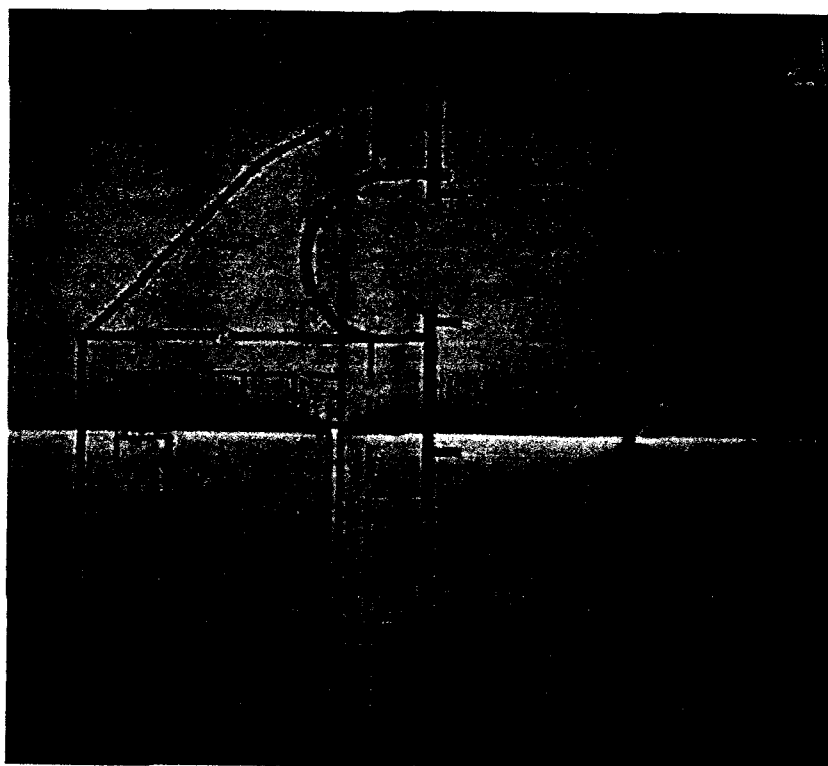
FACHADA PRINCIPAL. 1939.



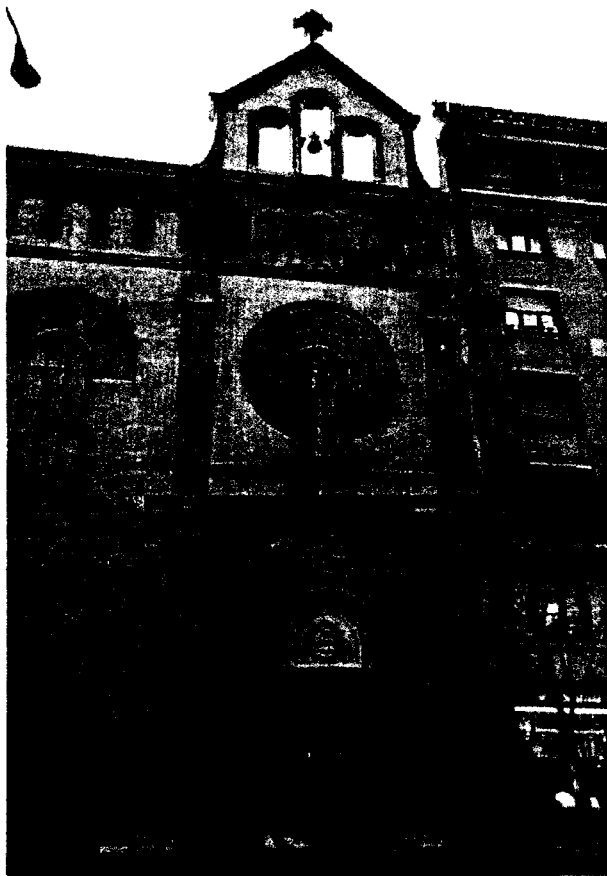
SECCIÓN TRANSVERSAL. 1939.



PLANTA GENERAL 1939.



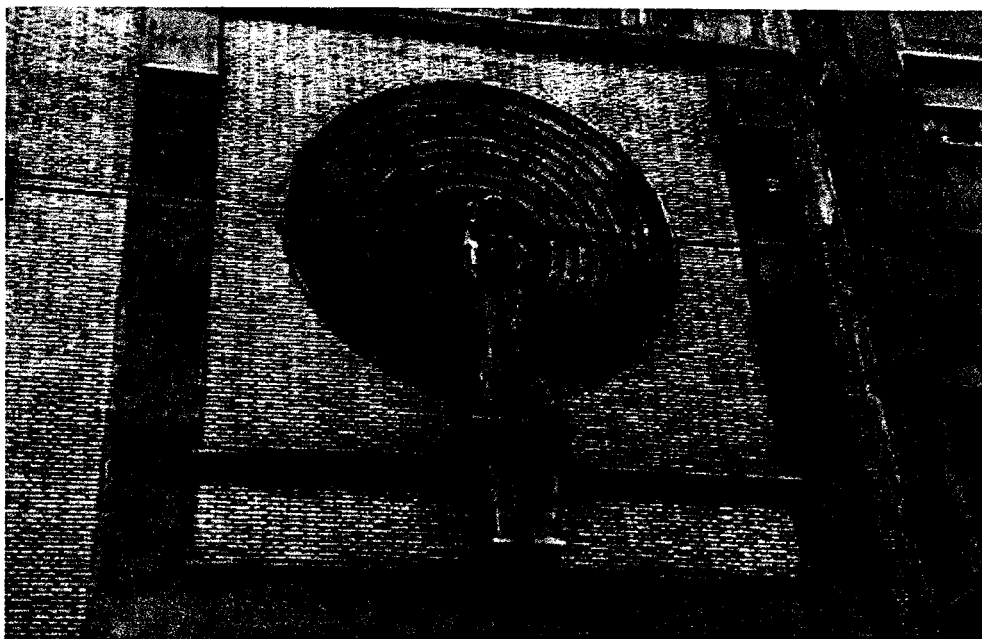
PLANTA TIPO. 1939.



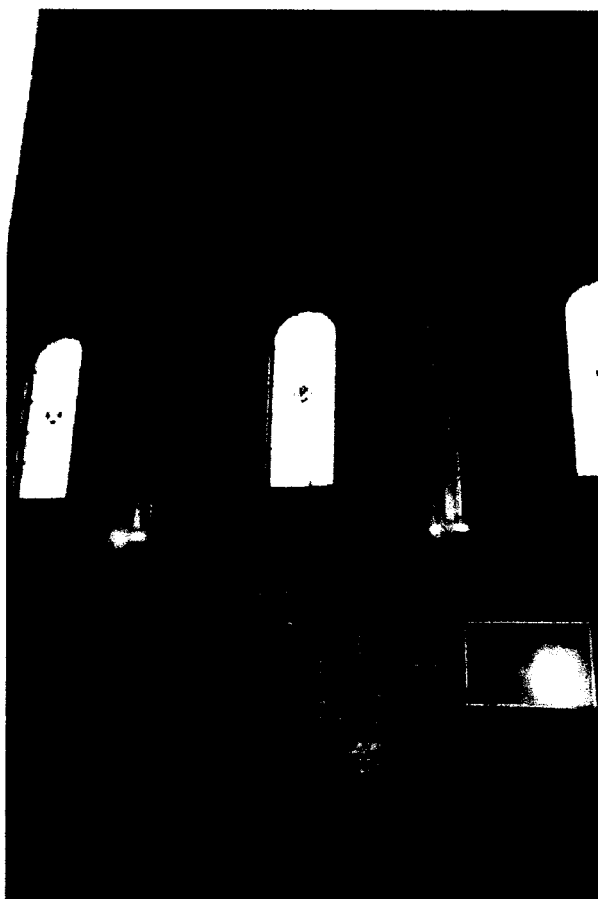
FACHADA PRINCIPAL 1998.



FACHADA DEL CONVENTO.1998.



ROSETÓN DE FACHADA. 1998.



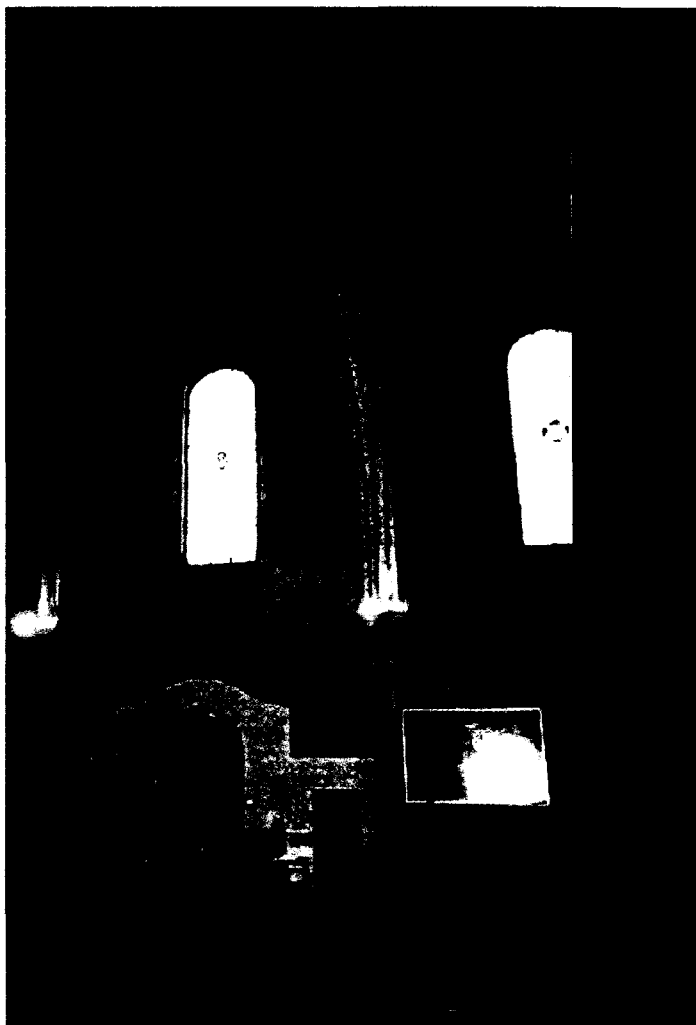
INTERIOR DE IGLESIA. 1998



INTERIOR DE LA IGLESIA.1998.



CORO DE LA IGLESIA. 1998.



DETALLE DE INTERIOR.1998.

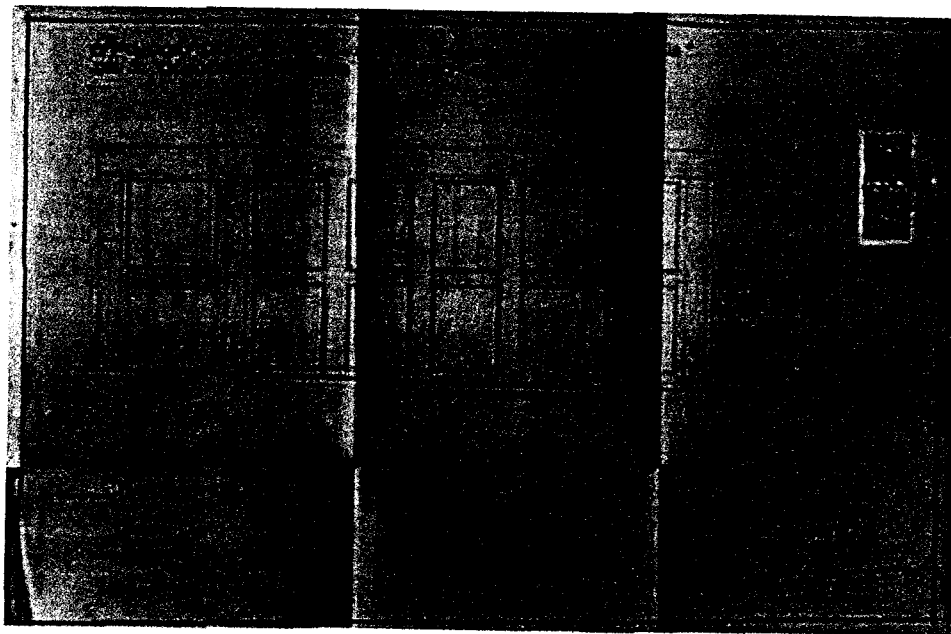
REFORMA de los ALMACENES RODRIGUEZ
Avda. Jose Antonio Nº19. (Actual Gran Vía).
MADRID

Autores: M. de los Santos, M. López Otero y J.L: Subirana,
Situación: Avda. de Jose Antonio Nº 19. (Actual Gran Vía).
Fecha de proyecto: 5 de Mayo de 1945.
Fecha de ejecución: 1945-1947.
Datos posteriores: Demolido en fecha desconocida.

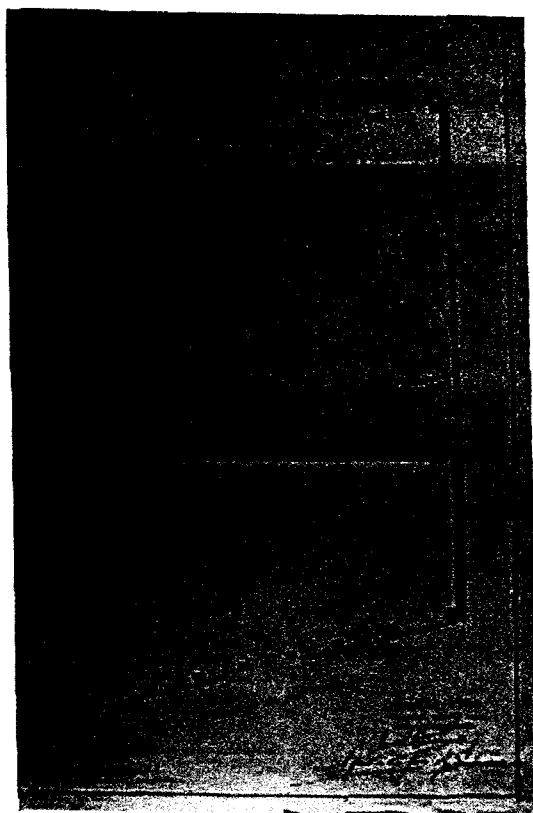
En 1917 llevó a cabo López Otero el acondicionamiento de éste local por encargo de los Sres. Rodríguez, proyecto del cual se carece de documentación. En 1945 le encargaron nuevamente el acondicionamiento del local con objeto de renovar sus instalaciones.

De planta trapezoidal y con fachada a dos calles, la reforma consistió en la obtención de un espacio totalmente diáfano prácticamente ortogonal, para lo que se destinaron los espacios residuales a almacenaje y servicios. Las fachadas destinadas a acceso y escaparate se acristalaron en su totalidad eliminando cualquier ornato.

REFORMA de los ALMACENES RODRIGUEZ
Avda. Jose Antonio Nº19. (Actual Gran Vía).
MADRID



ALZADO A CALLE. 1945.



PLANTA REFORMADA. 1945.

PARANINFO DE LA CIUDAD UNIVERSITARIA

Autor: Modesto López Otero.

Situación: Avda. de la Complutense s/n.

Fecha de los proyectos: 1928, 1930-36, 1943, 1948.

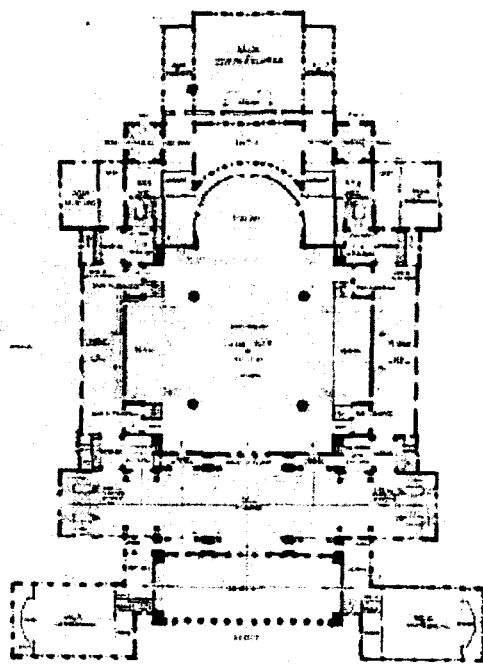
Datos posteriores: No realizados.

Proyectos diseñados para albergar el Paraninfo de la Ciudad Universitaria de Madrid de los cuales ninguno fue llevado a cabo.

El primero de ellos fechado en 1928 es monumental y grandioso de estética historicista. Los siguientes proyectos van modernizando su lenguaje mediante la simplificación general de la retórica ornamental, aunque en el proyecto fechado en 1943 se introdujeron elementos clásicos, un tanto nacionalistas, como el frontón y los grandes apilastrados de fachada. El último proyecto de 1948 presenta una gran asimilación de la estética moderna que se refleja en la utilización de cubiertas planas, paramentos ciegos y una total ausencia ornamental.

PARANINFO
CIUDAD UNIVERSITARIA
Proyecto no realizado

GRAN PARANINFO Y RECTORADO

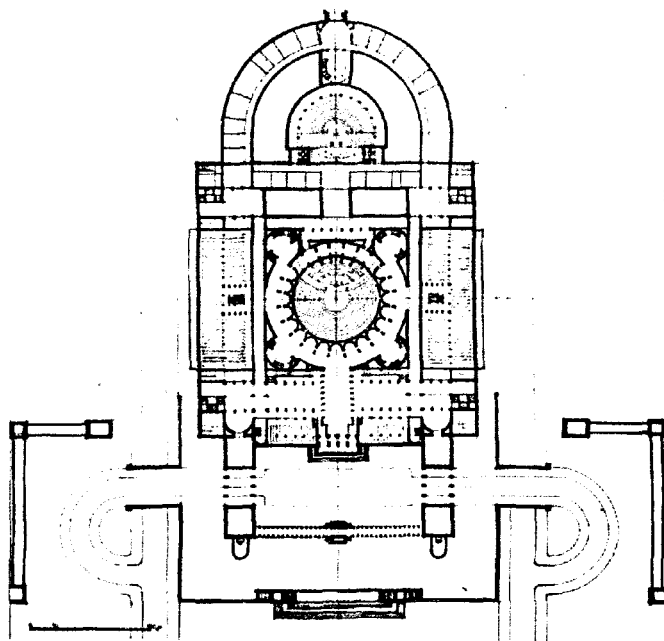


PLANTA GENERAL.PROYECTO DE 1928.

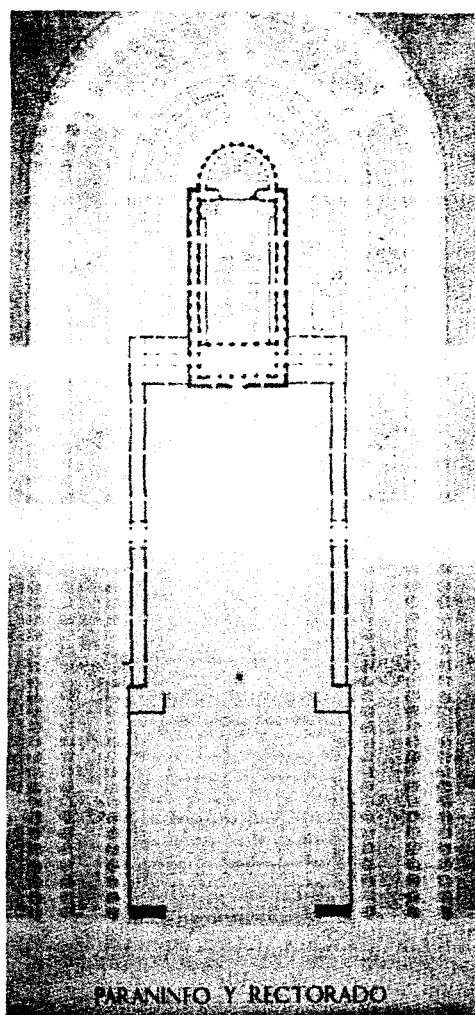
GRAN PARANINFO Y RECTORADO



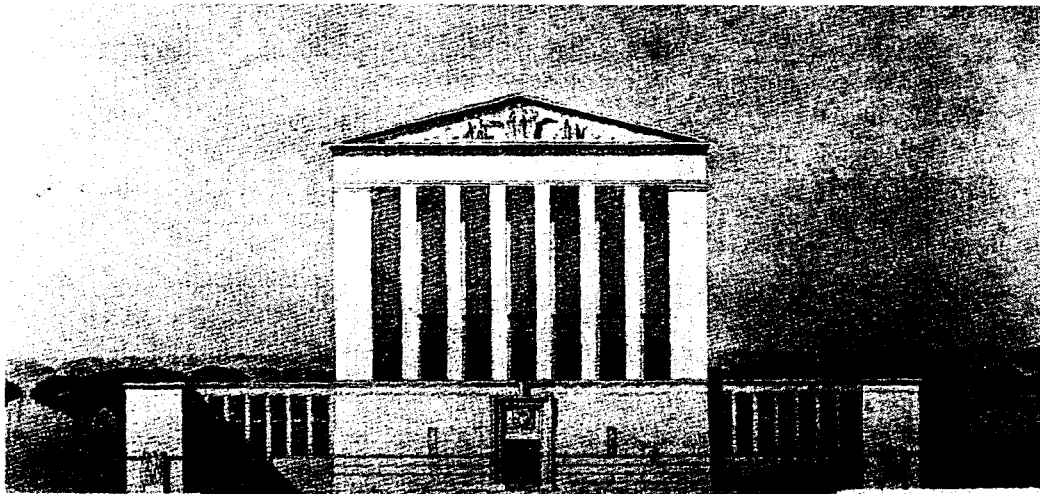
PERSPECTIVA. PROYECTO.DE 1928.



PLANTA GENERAL. PROYECTO DE 1930-36.

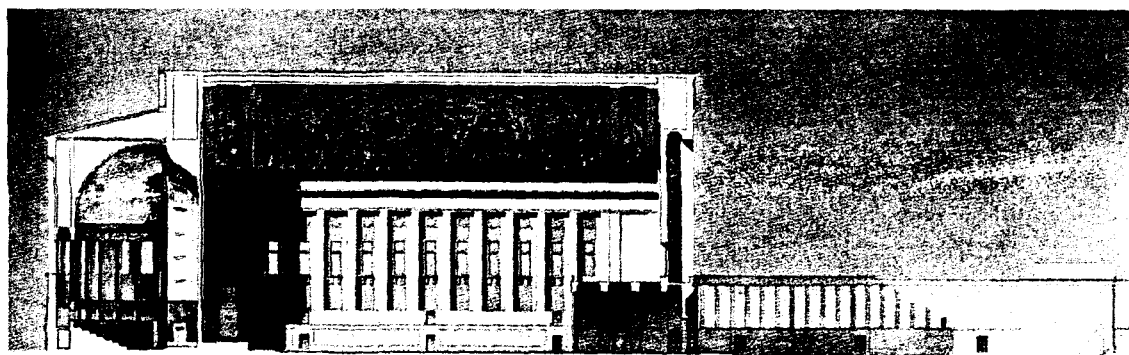


PLANTA GENERAL. PROYECTO DE 1943.



PARANINFO Y RECTORADO

ALZADO PRINCIPAL PROYECTO DE 1943.



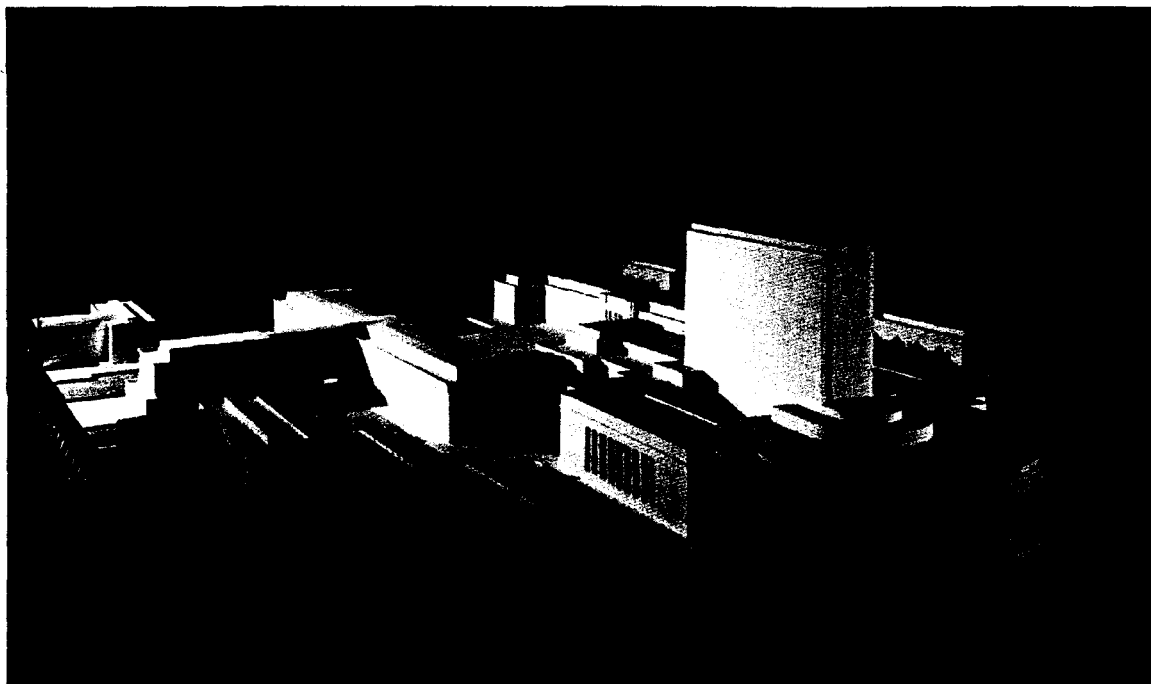
PARANINFO Y RECTORADO

SECCIÓN LONGITUDINAL PROYECTO DE 1943.

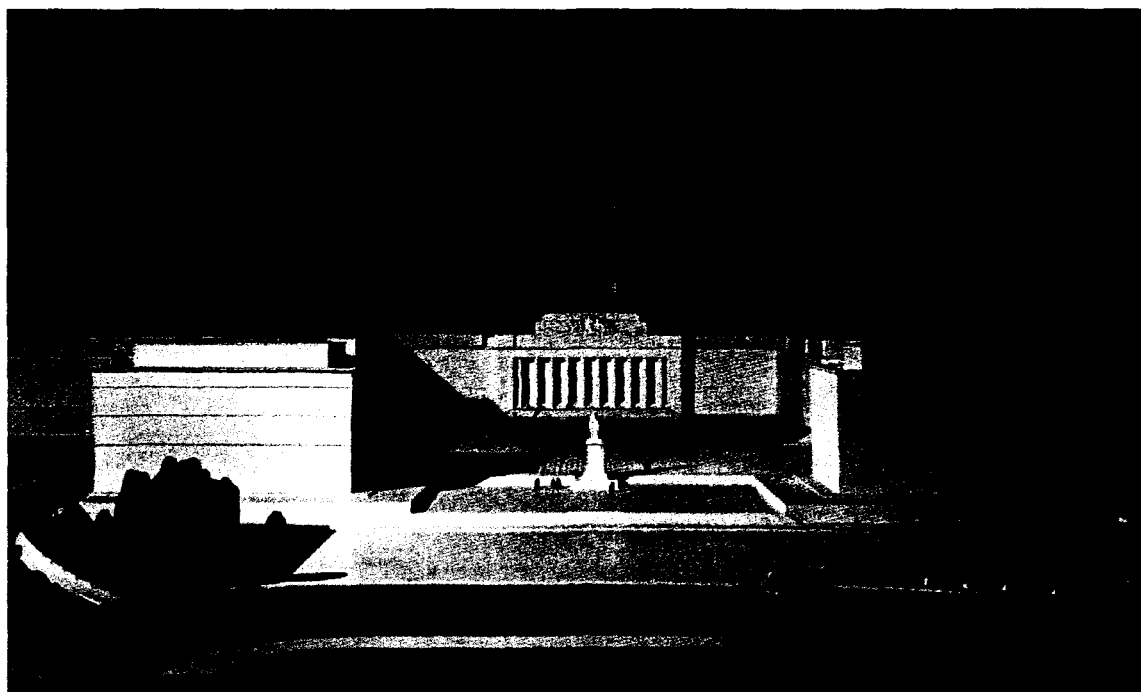


PARANINFO Y RECTORADO

ALZADO LATERAL PROYECTO DE 1943.



MAQUETA. PROYECTO DE 1948.



MAQUETA. PROYECTO DE 1948.

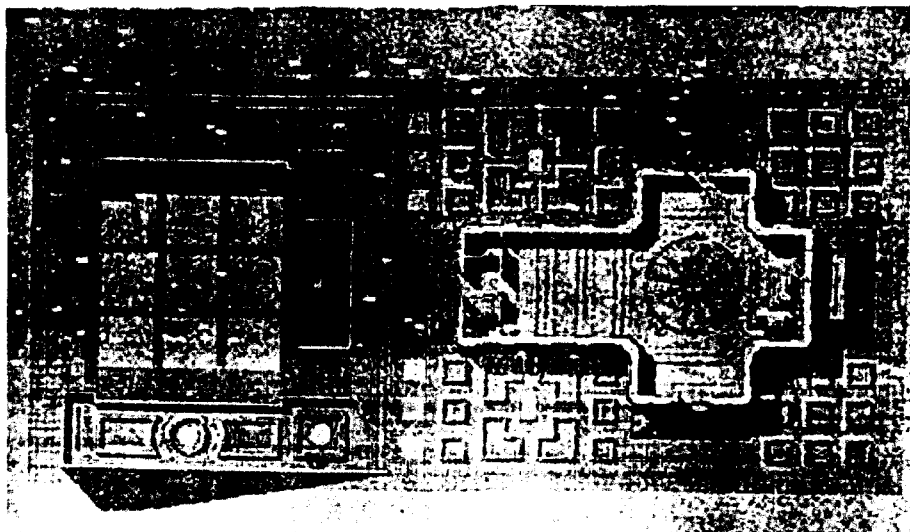
IGLESIA DE SANTO TOMÁS DE AQUINO.

Av. de la Victoria s/n.

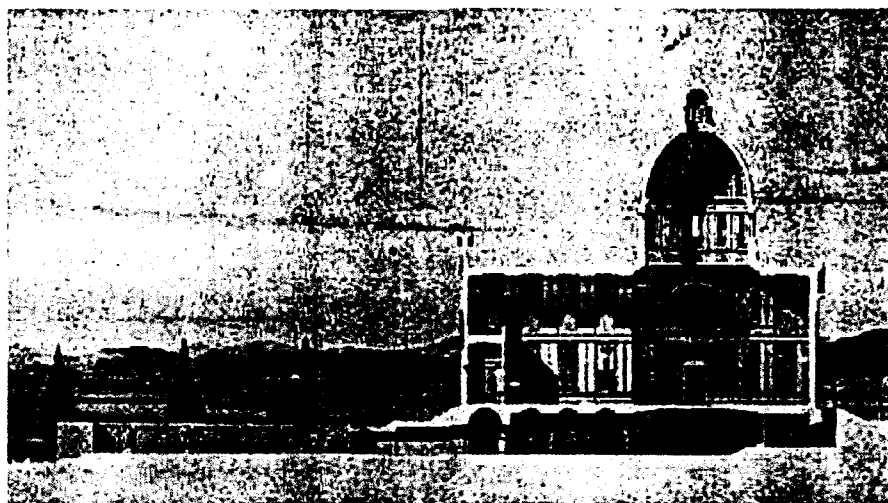
Ciudad Universitaria.

MADRID.

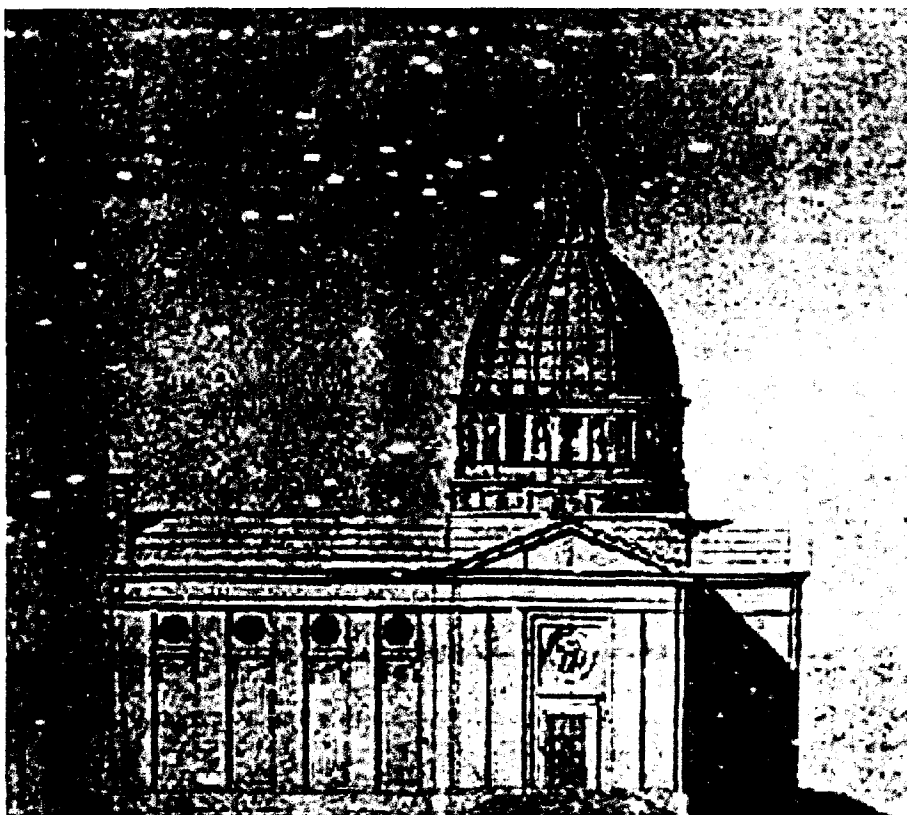
Proyecto no realizado.



PLANTA. 1942.



SECCIÓN LONGITUDINAL. 1942.



ALZADO LATERAL. 1942.



ALZADO PRINCIPAL. 1942.

ARCO DE TRIUNFO o DE LA VICTORIA

Autores: P. Bravo y M. López Otero.

Situación: Avda. del Arco de la Victoria.

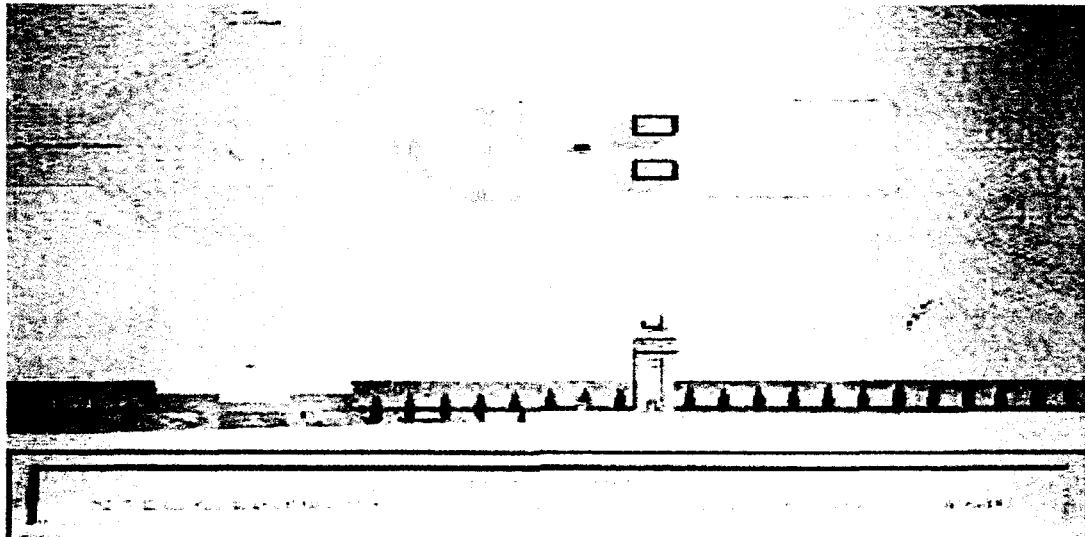
Fecha de proyecto: 1946.

Fecha de ejecución: 1946-56.

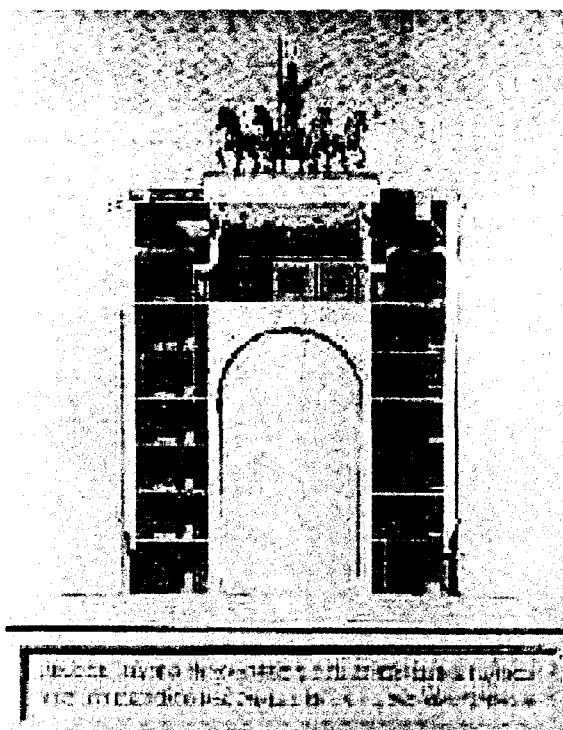
Datos posteriores: Existente.

Monumento que formaba parte los incluidos en el proyecto general de la Ciudad Universitaria para recuerdo y exaltación de las personas que habían hecho posible la Ciudad Universitaria. Realizado en colaboración con su discípulo y amigo, Pascual Bravo y el escultor Rafael Arregui. Basado en el característico arco de triunfo romano, responde a un lenguaje muy clásico y tradicional, recordando a la arquitectura monumental alemana de mediados de siglo.

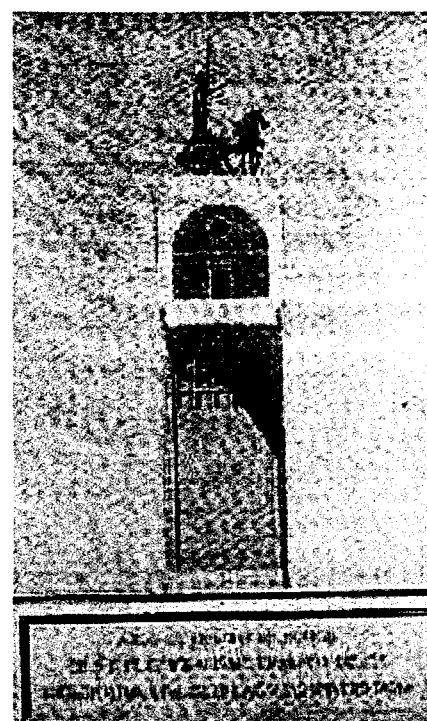
ARCO DE LA VICTORIA.
Av. del Arco de la Victoria s/n.
MADRID.



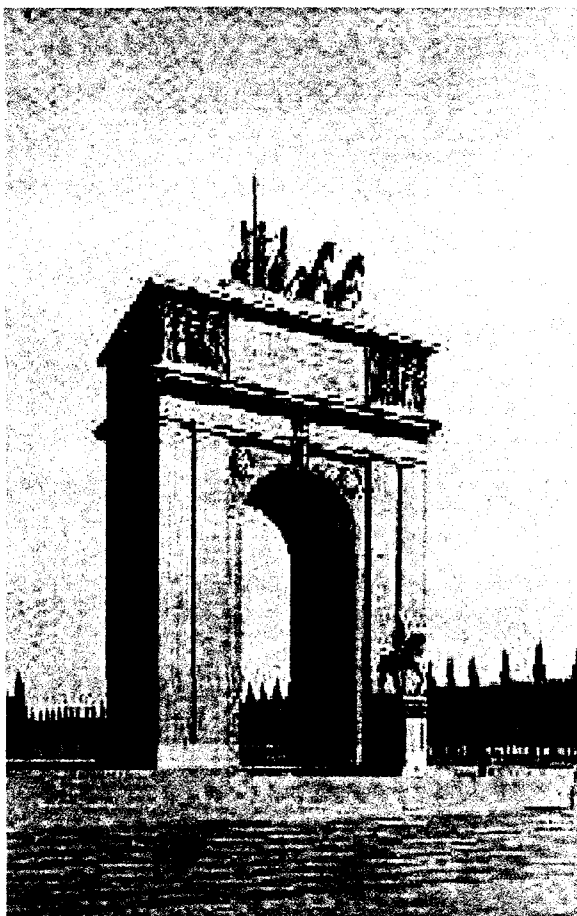
PLANTA Y ALZADO. 1946.



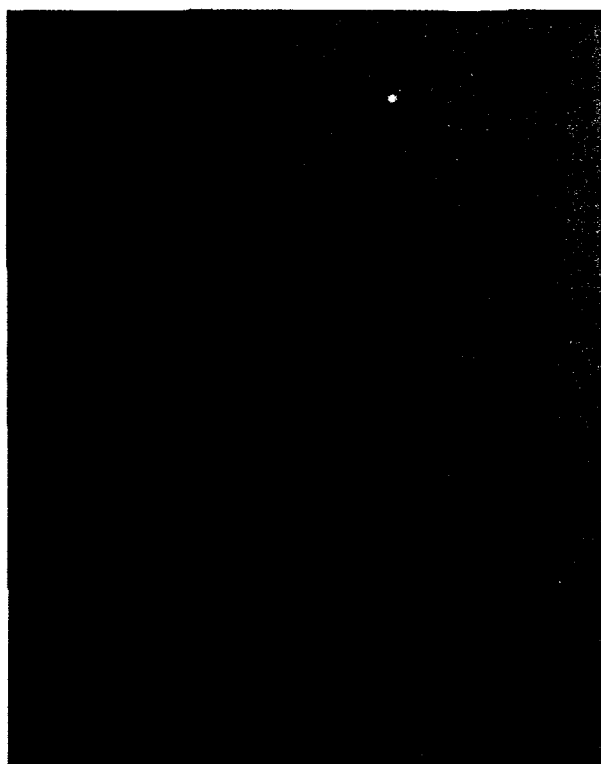
SECCIÓN TRANSVERSAL. 1946.



SECCIÓN LONGITUDINAL. 1946.



PERSPECTIVA.1946.



BOCETO. 1946.



FOTOGRAFIA AREA. 1953.



PERSPECTIVA. 1998.

VIADUCTOS DEL AIRE Y DE LOS QUINCE OJOS

Autores: Modesto López Otero y Eduardo Torroja.

Situación: Avda. del Arco de la Victoria y Avda. Puerta de Hierro s/n.

Fecha de proyecto: 1929.

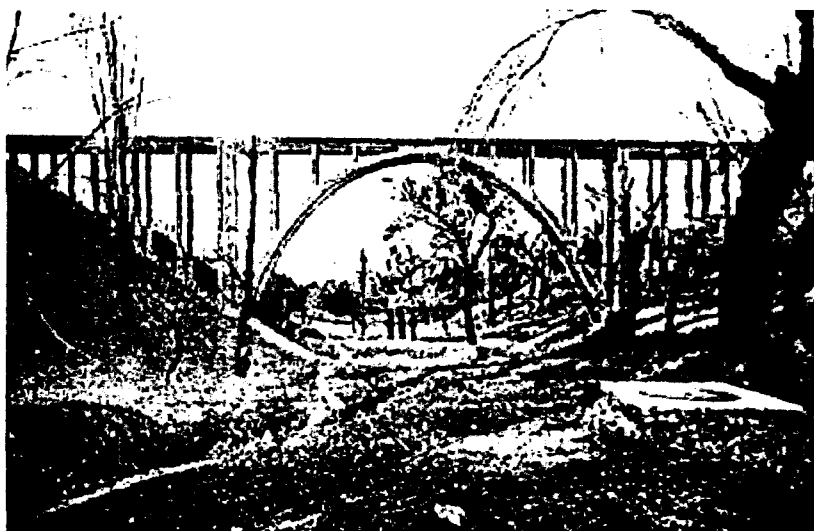
Fecha de ejecución: 1929-33.

Datos posteriores: Existentes.

La irregularidad del terreno en que se iba a desarrollar la construcción de la Ciudad Universitaria obligó a la planificación de estos dos viaductos. Tales proyectos fueron redactados en colaboración con el ingeniero Eduardo Torroja y se realizaron íntegramente en hormigón armado.

Ambos viaductos presentan actualmente un aspecto muy distinto al primitivo, debido a la modificación de las alturas de sus vaguadas.

VIADUCTO DEL AIRE.
Avda. del Arco de la Victoria s/n.
MADRID



FOTOGRAFÍA. 1929.



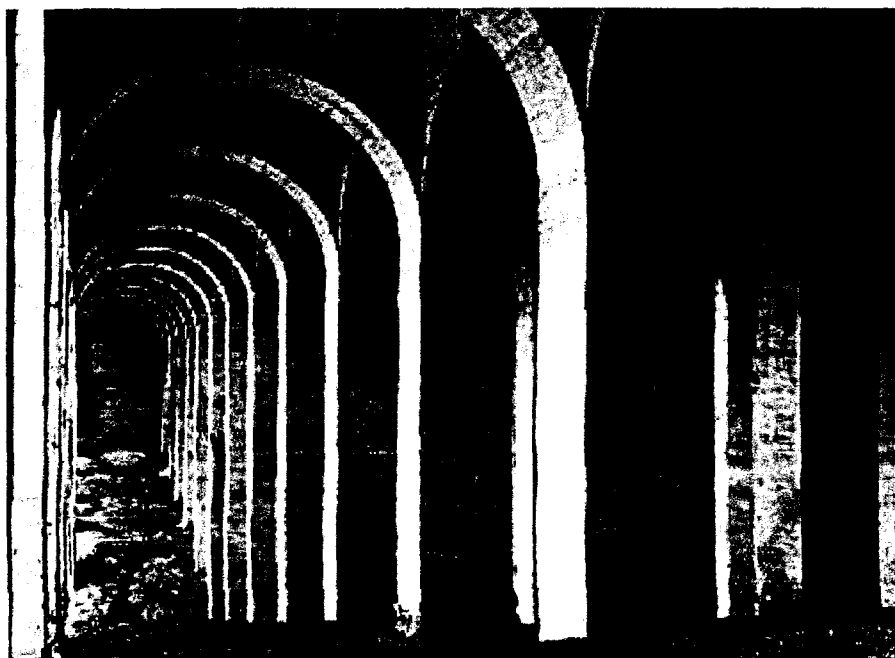
FOTOGRAFÍA. 1998.

VIADUCTO DE LOS QUINCE OJOS

Cantarranas

Ciudad Universitaria

MADRID



FOTOGRAFÍA. 1933.



ACUARELA. 1933.

INSTALACIONES DEPORTIVAS DEL SUROESTE

Autores: M. López Otero y E. Torroja.

Situación: Avda. de Juan de Herrera s/n.

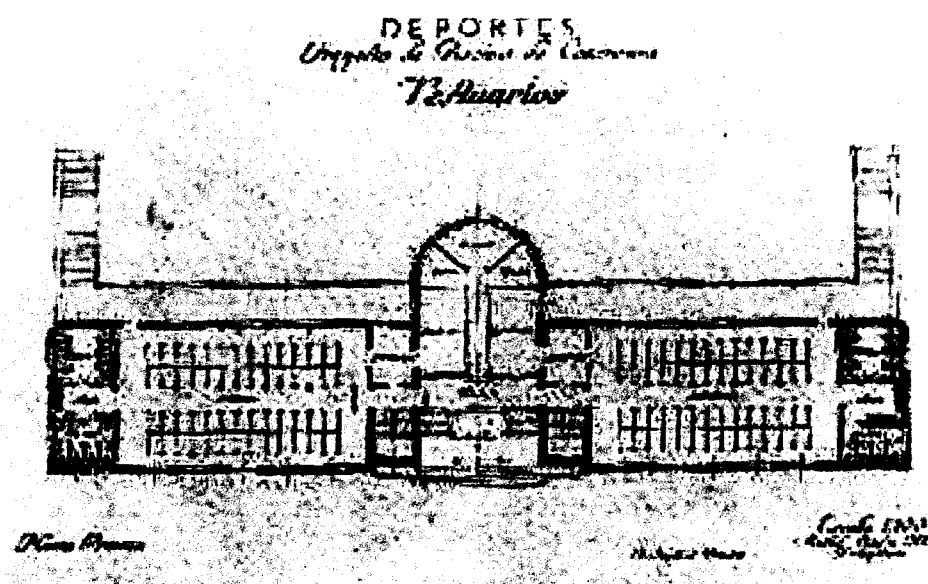
Fecha de proyecto: 1929-1931.

Fecha de ejecución 1929 y 1941.

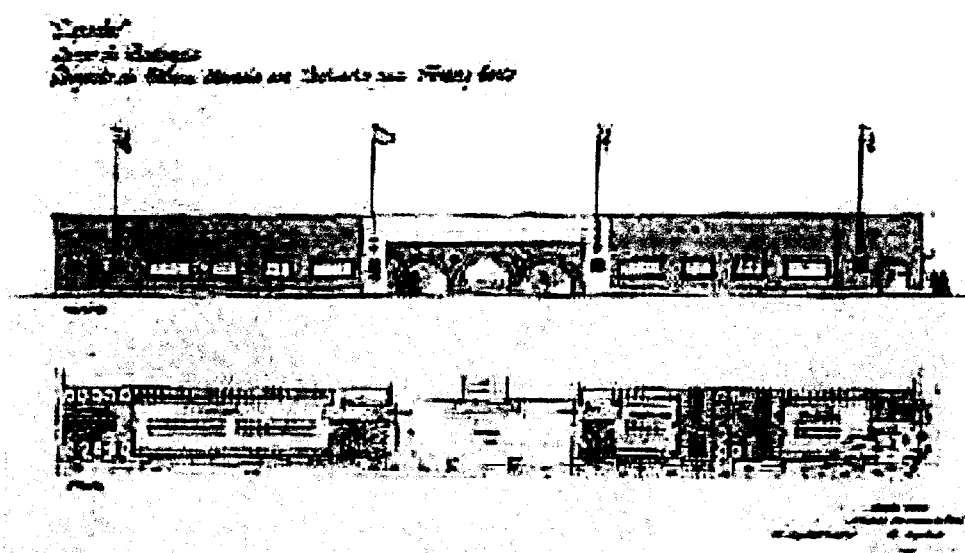
Datos posteriores: Se paralizaron las obras entre 1936 y 1941. Reformadas en 1965.

Se plantearon las instalaciones en dos zonas para salvar el desnivel de la zona. De traza muy sencilla y austera, se paralizaron las obras al comienzo de la guerra. En 1941 se reiniciaron éstas bajo la dirección del arquitecto Jaime Barroso con algunas modificaciones. En 1965 fueron ampliadas por el estudio de J. Barroso.

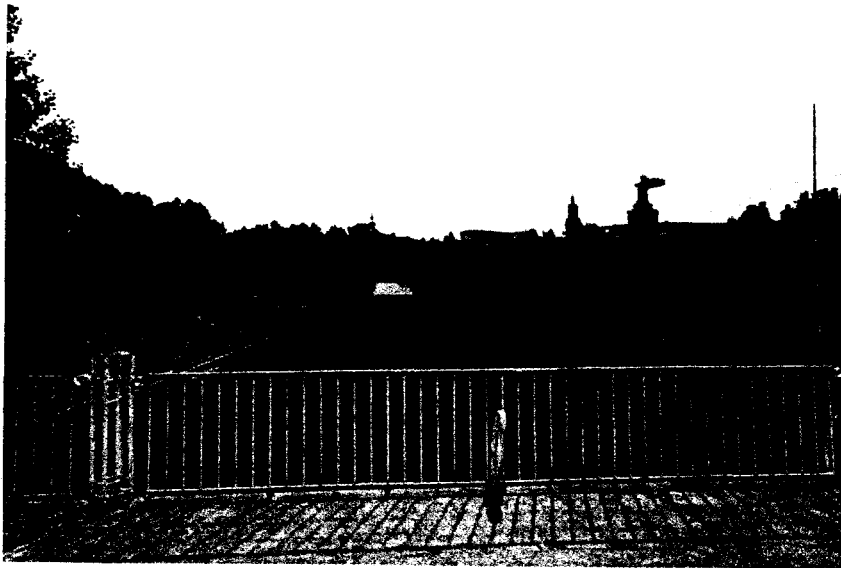
INSTALACIONES DEPORTIVAS DEL SUROESTE
Avda. de Juan de Herrera s/n
MADRID



PLANTA DE VESTUARIOS. 1961.



ALZADOS DE TRIBUNA. 1941.



CAMPO DE DEPORTES. 1998.



TRIBUNAS Y VESTUARIOS. 1998.

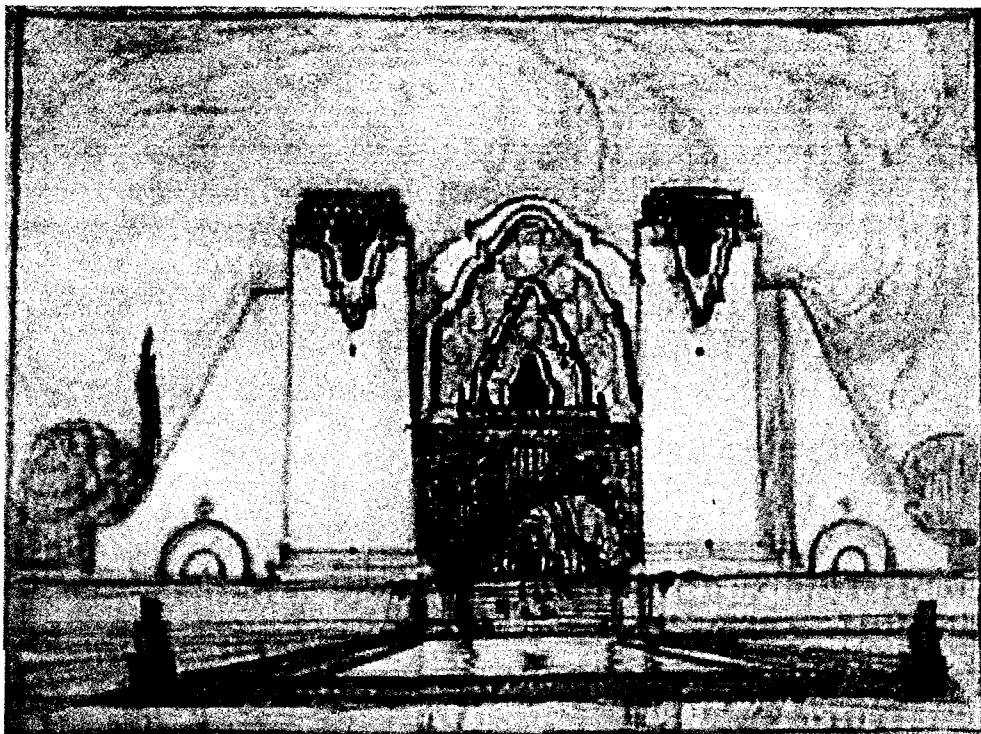
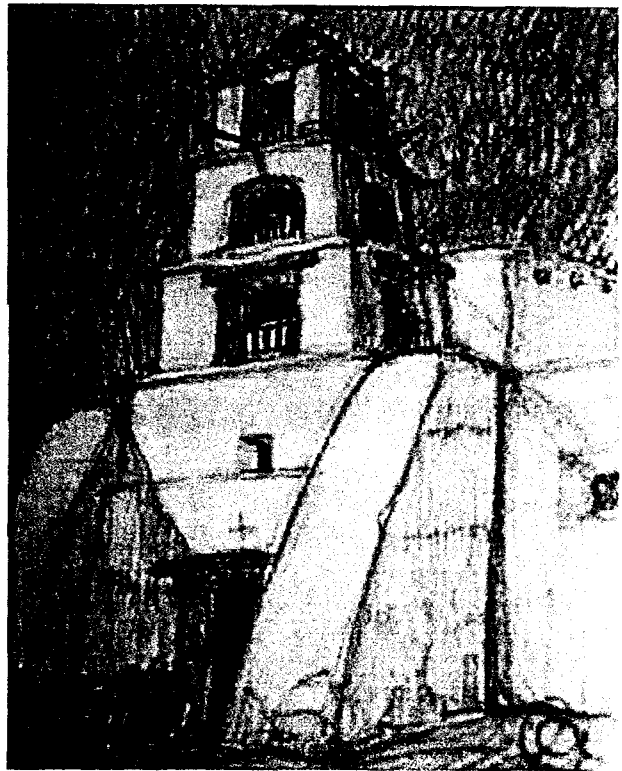
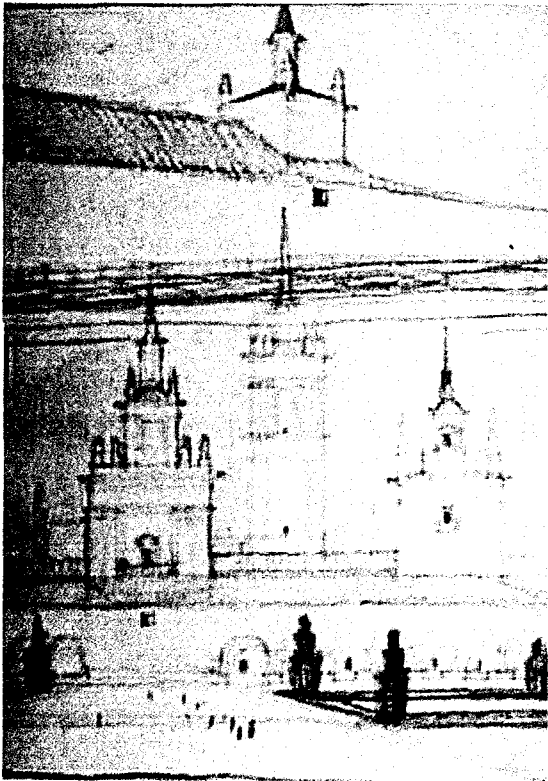
DIBUJOS

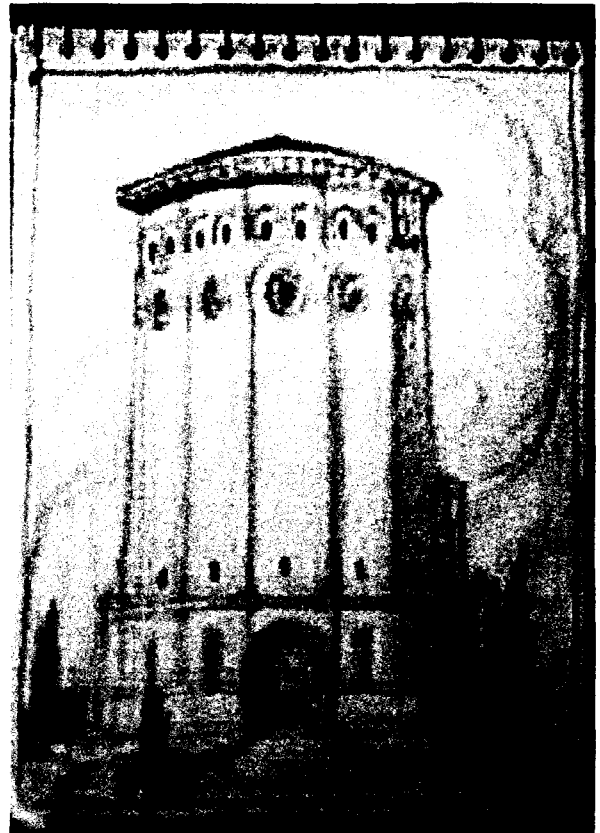
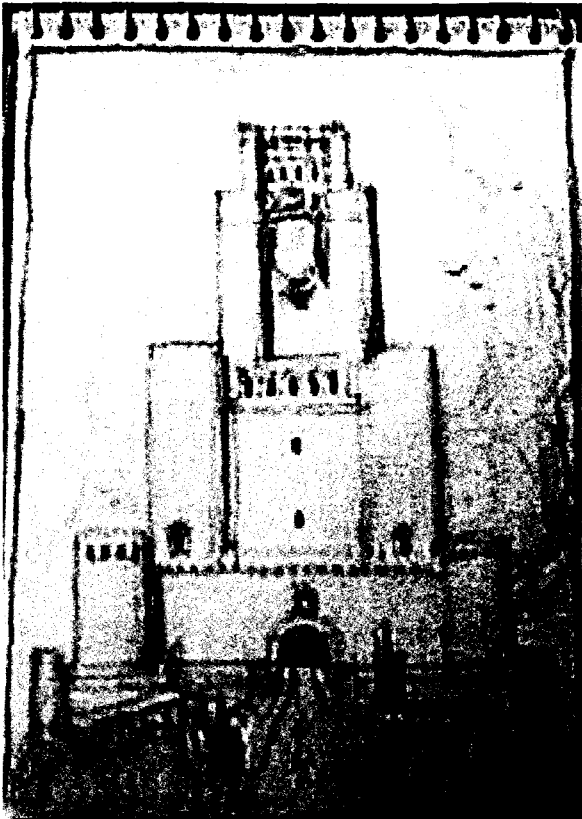
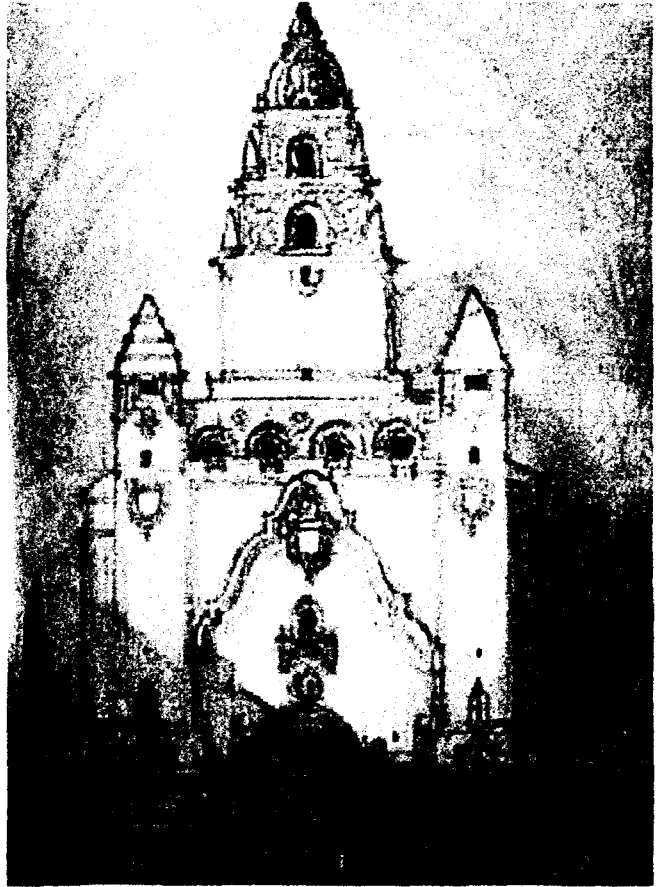
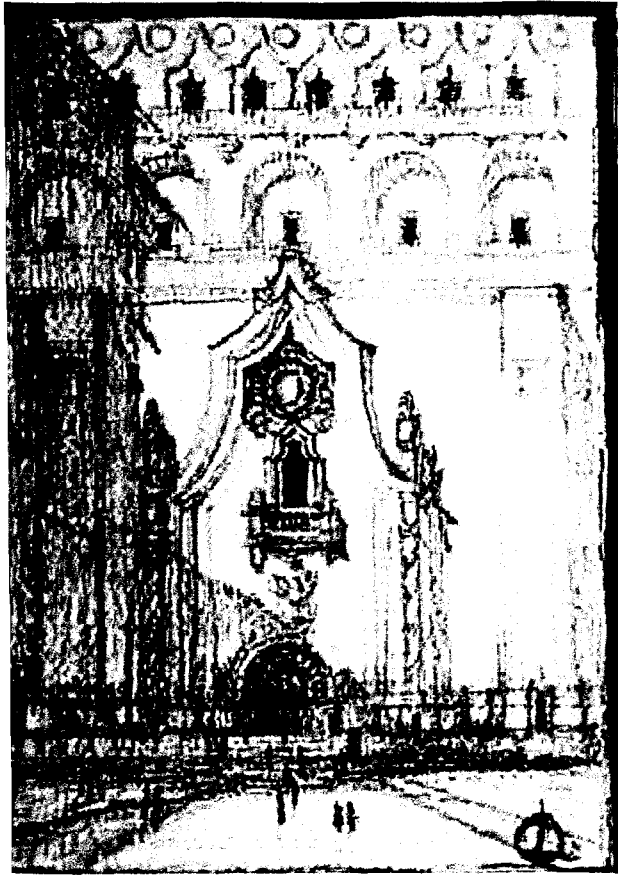
Autor: Modesto López Otero.

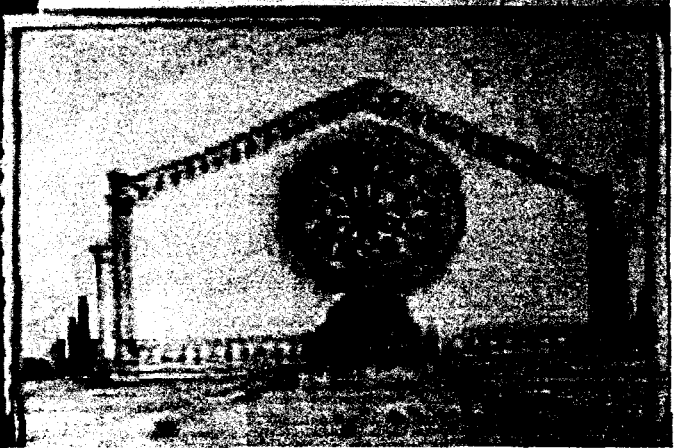
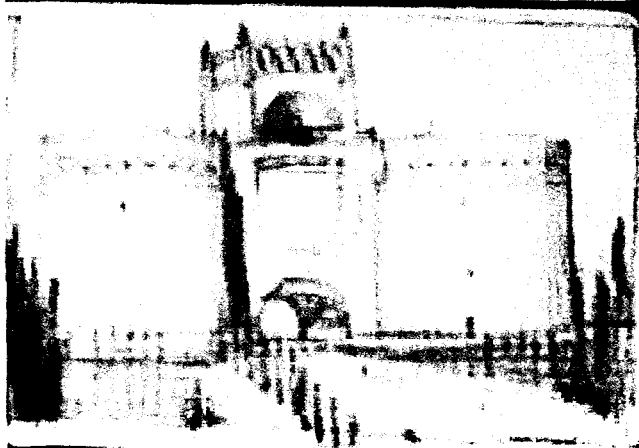
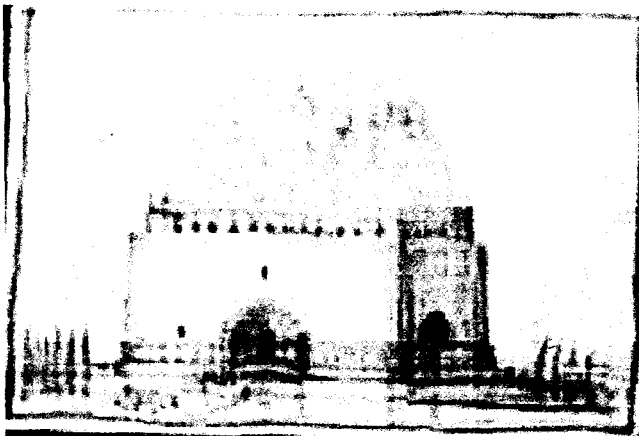
Fecha de realización: Hacia 1928.

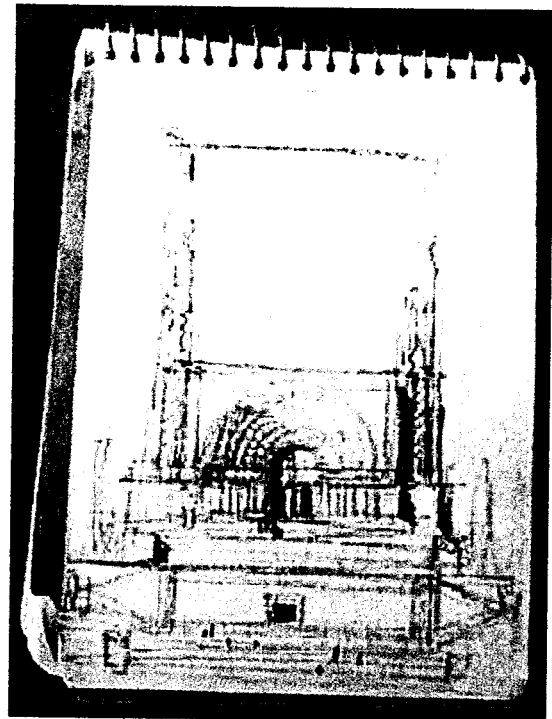
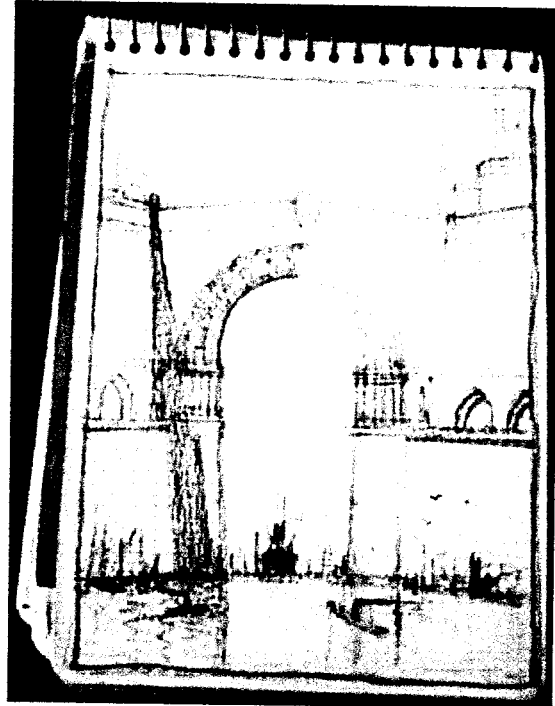
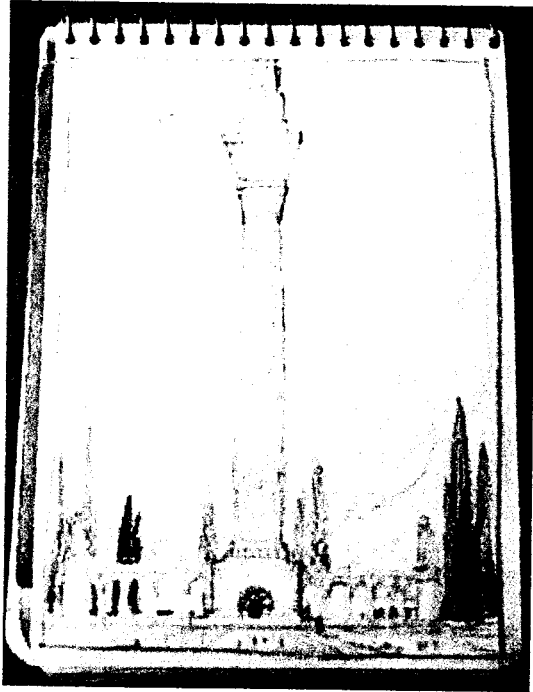
Los bocetos dibujados por López Otero, supuestamente durante su viaje por Estados Unidos en 1928, representan, la mayoría de ellos, arquitecturas de estilo colonial, similares a las construcciones realizadas tras la colonización de América. Presentan todos ellos edificios de grandes dimensiones y responden unos a la tipología eclesial y otros a supuestas haciendas americanas. Algún dibujo representa monumentos con forma de columna y uno de ellos recuerda un castillo medieval..

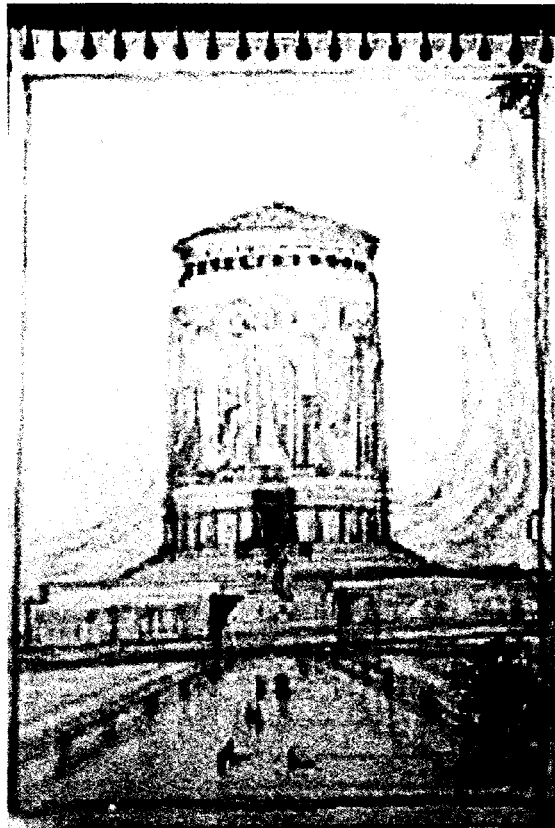
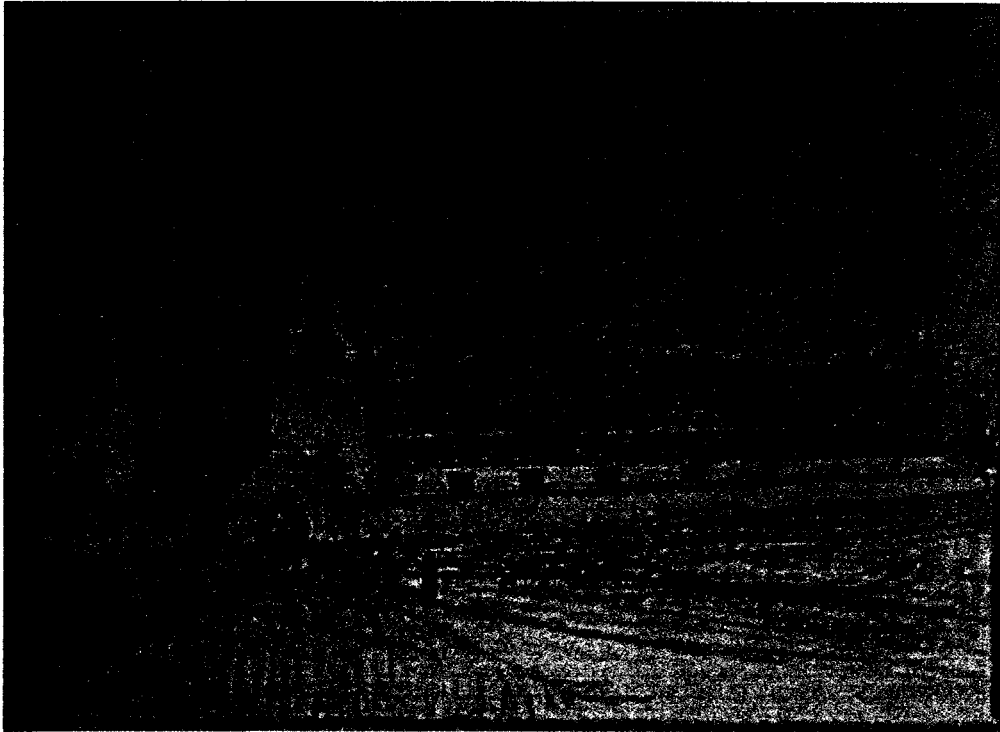
DIBUJOS



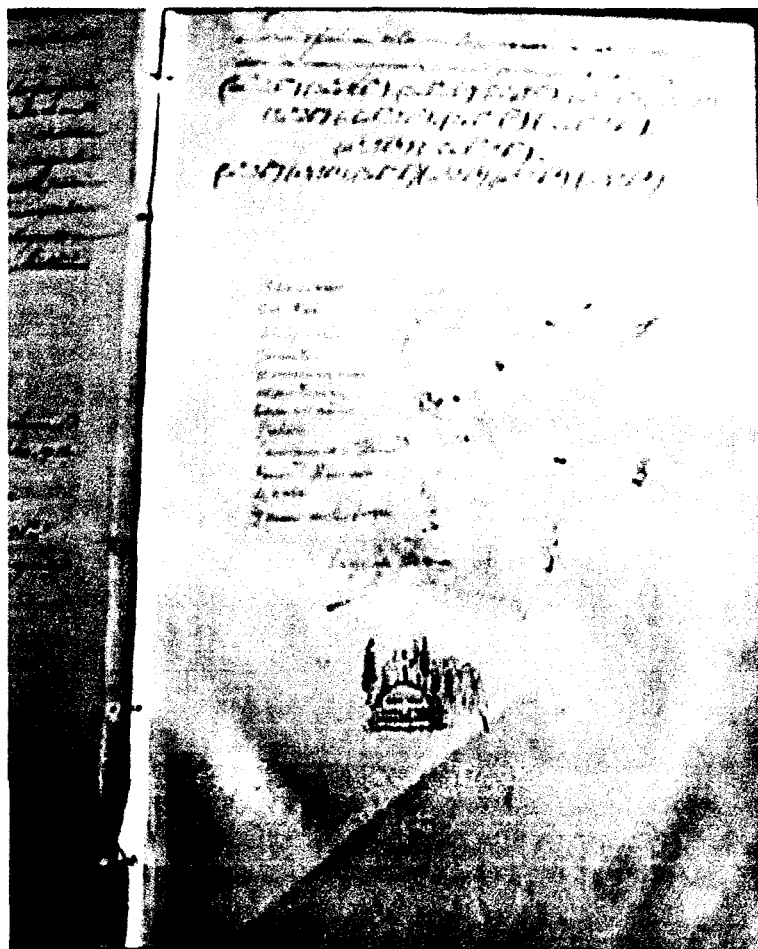








BIBLIOTECA
UNIVERSITARIA
DE LA CIUDAD DE MEXICO
CALLE DE LA PAZ
CALLE DE LA PAZ



EPITAFIO

ANEXO:

Bibliografía.....	p. 1.
Cuadro biográfico.....	p.11.
Resumen.....	p.14.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIRRE, AGUSTÍN: "Modesto López Otero", *R. N. A.*, 49, Madrid, Enero de 1963, p. 11.
- ALONSO PEREIRA, JOSÉ RAMÓN: "*Madrid 1898-1931. De corte a metropoli*", Comunidad de Madrid, Madrid, 1985, p. 106-109.
- ANASAGASTI, TEODORO: "Exposición Nacional de Bellas Artes", *A. y C.*, 240, Madrid, Julio de 1912, p.197-207.
"Enseñanza de la Arquitectura", Calpe, Madrid, 1923, p. 20-64.
"Datos biográficos de Juan de Herrera", *C. M.*, 17, XXII, Madrid, Septiembre de 1924, p. 210-215.
"El nuevo teatro Fontalba", *C. M.*, 15, XXII, Madrid, Diciembre de 1924, p. 277.
"El nuevo teatro Pavón", *C. M.*, 9, XXIII, Madrid, Mayo de 1925, p. 133-135.
- ARNAIZ, LEOPOLDO: "La percepción del espacio universitario. El caso de la Ciudad Universitaria de Madrid", *Urbanismo*, Madrid, Diciembre de 1993, p. 44.
- ARRESE, JOSE LUIS DE: "D. Modesto López Otero", *R.N.A.*, 49, Madrid, Enero de 1963, p. 3.
- AZORÍN, FERNANDO Y GEA, M^a ISABEL: "*La Castellana, escenario de poder*", La Librería, Madrid, 1990, p. 135 - 142.
- BALDELLOU, MIGUEL ANGEL "*Ricardo Velázquez Bosco, Catálogo para una exposición*", M^o de Cultura, Madrid, 1990, p. 7 - 32.
Y CAPITEL, ANTÓN: "*Arquitectura española del siglo XX*", Summa Artis Tomo XL, Espasa Calpe, Madrid, 1995, p. 180 - 191.
- BARREIRO, PALOMA: "*La Ciudad Universitaria de Madrid*", C.O.A.M. y U. Complutense, Madrid, 1988, p. 39 - 55.
- BLANCO SOLER, LUIS: "D. Modesto López Otero", *R.N.A.*, 49, Madrid, Enero de 1963, p. 9.
- BELLIDO, LUIS: "Restauración de la Casa Cisneros", *C. M.*, 2, Año XV, Enero de 1917, p. 14 - 16.
- BERGAMÍN, RAFAEL: "Concurso de Tabacalera", *Arquitectura*, 80, VII, Madrid, Diciembre de 1925, p. 315-316.
- BIDAGOR, PEDRO: "D. Modesto López Otero", *R.N.A.*, 49, Madrid, Enero de 1963, p. 6 - 7.
- BOHIGAS, ORIOL: "Concurso de Institutos laborales", *R.N.A.*, 153, XIV, Madrid, Sept. de 1954, p.1 - 44.
"Vida y obra de un arquitecto modernista", *Cuadernos de Arquitectura*, 52-53, Barcelona, 1963, p. 67 - 92.
"Panorama histórico de la Arquitectura Moderna Española", *Zodiac*, 15, Milán, Diciembre de 1965, p. 4 - 33.
"*Arquitectura española de la 2ª República*", Tusquets, Barcelona, 1973, p. 21 -24.
- BONET CORREA, ANTONIO: "*La Ciudad Universitaria de Madrid*", C.O.A.M. y U. Complutense, Madrid, 1988, p. 1 - 25.
"El edificio Rockefeller", *R.N.A.*, 241, Año 64, Madrid, Marzo-Abril de 1983, p. 69 - 72.
- BRAVO, PASCUAL: "Antonio Palacios Ramillo". *R.N.A.*, 47 y 48, IX, Madrid, Nov-Dic de 1945, p. 414 - 415.
"La enseñanza de la arquitectura", *R.A.B.A.*, Madrid, 24 de Mayo 1959, p. 47 - 56.
- CABELLO, LUISA M^a: "El pabellón español en la exposición universal de París", *A. y C.*, 48, II; Madrid, Febrero de 1899, p. 53-56.
"La sección de arquitectura en la exposición de Bellas Artes de 1899", *A. y C.*, 57, II, Madrid, Junio de 1899, p. 165-172.
- CABRERO, FRANCISCO DE ASÍS: "D. Modesto López Otero", *R.N.A.*, 49, Madrid, Enero de 1963, p. 25.
"*La Ciudad Universitaria de Madrid*", C.O.A.M. y U. Complutense, Madrid, 1988, p. 91 - 100.

- CAMPO BAEZA, ALBERTO: *"La Arquitectura racionalista en Madrid"*, Tesis Doctoral, Madrid, Abril de 1976, p. 97 - 102, 210 - 214.
- CAPITEL, ANTÓN: *"Arquitectura de Madrid. Siglo XX"*, Tanais, Madrid, 1999, p. 62 - 97.
- CARVAJAL, FRANCISCO JAVIER: *"La Ciudad Universitaria de Madrid"*, C.O.A.M. y U. Complutense, Madrid, 1988, p. 137 - 149.
- C.O.A.M., Publicaciones: *"La obra de Luis Gutiérrez Soto"*, Madrid, 1978, p. 53 - 57.
- C. S. I.C.: *"1934-1984. Conmemoración del 50 Aniversario"*, C.S.I.C., Madrid, 1984, p.3 - 15.
- CORT, CÉSAR.: *"D. Modesto López Otero"*, *R.N.A.*, 49, Madrid, Enero de 1963, p.13 - 17.
- CHÍAS, PILAR: *"La Ciudad Universitaria de Madrid"*, U. Complutense, Madrid, 1986, p. 37 - 43, 51 - 61, 72 - 81, 167 - 170.
- "La Ciudad Universitaria de Madrid"*, C.O.A.M. y U. Complutense, Madrid, 1988, p. 163 - 207.
- "Modesto López Otero"*, *Urbanismo*, 20, Madrid, 1993, p.116 - 121.
- CHUECA GOITIA, FERNANDO: *"Torres Balbás"*, *R.N.A.*, 34, Madrid, Octubre de 1961, p. 47 - 49.
- "Discurso ingreso en la Real Academia de la Historia"*, *Boletín de la Academia de la Historia.*, Madrid, 1966, p. 94 - 95.
- "El neomudéjar: última víctima de la piqueta madrileña"*, C.O.A.M., Ciclo de conferencias, Madrid, 1971, p. 3 - 5.
- "Madrid, ciudad con vocación de capital"*, Pico Sacro, Santiago de Compostela, 1974, p. 377 - 390.
- "Historia de la Arquitectura Occidental. Fases finales y España"*, Dossat, Madrid, 1980, p. 251 - 316.
- "Historia de la Arquitectura occidental. Siglo XX"*, Dossat, Madrid, 1980, p.170-222.
- "Arquitectura neoclásica"*, Historia de la Arquitectura Española, 4, Eclusivas de Ediciones, Zaragoza, 1987, p.1561 - 1574.
- "Ventura Rodríguez, Juan de Villanueva y Marqués de Cubas, 3 arquitectos y personajes del urbanismo madrileño"*, *A.I.E.M.*, XXXVII, Madrid, 1989, p.149 - 159.
- "El gran arquitecto Luis Moya Blanco"*, *Academia*, 70, 1er semestre, Madrid, 1990, p. 29 - 34.
- "Arquitectura de Madrid. Siglo XX"*, Tanais, Madrid, 1999, p.10-25.
- DE LUZ, RICARDO: *"Las Ordenes menores y la Catedral de Cuenca"*, Luz Lamarca, Cuenca, 1980, p. 9 - 16.
- DIEGUEZ, SOFÍA: *"La Ciudad Universitaria de Madrid"*, C.O.A.M. y U. Complutense, Madrid, 1988, p. 55 - 70.
- DOMINGUEZ UCETA, ENRIQUE: *"La Ciudad Universitaria"*, *Periódico El Mundo*, Madrid, 19 de Enero de 1999, p. 4.
- DOMINGUEZ Y ARNICHES, MANUEL.: *"Hotel Municipal en Córdoba"*, *R.N.A.*, 127, XII, Madrid, Julio de 1952, p.14 - 18.
- FERNÁNDEZ ALBA, ANTONIO: *"La Ciudad Universitaria como Empresa Cultural: Su planificación y diseño"*, *Ciudad y Territorio*, 8, Madrid, Mayo-Agosto de 1969, p. 53 - 57.
- "El arquitecto Ventura Rodríguez"*, *Museo Municipal, Madrid*, 1983, p. 1 - 6.
- "Arquitectura Madrileña de la primera mitad del S.XX"*, Museo Municipal, Madrid, Marzo de 1987, p.11-18.
- "La Ciudad Universitaria de Madrid"*, C.O.A.M. y U. Complutense, Madrid, 1988, p. 151 - 161.
- FERNANDEZ BALBUENA, GUSTAVO: *"José Yarnoz Larrosa"*, *Arquitectura*, 70, VII, Madrid, 1925, p. 29 - 39.
- "Casas en la C/ Miguel Angel"*, *Arquitectura*, 119, XI, Marzo de 1929, p. 95 - 98.

- FERNÁNDEZ ORDOÑEZ, JOSE ANTONIO Y NAVARRO, JOSE RAMÓN: "*Eduardo Torroja, ingeniero*", Pronaos, Madrid, 1999, p.179 - 191.
- FERNÁNDEZ PUJOL, JOSE IGNACIO, : "*Proceso de restauración del Monumento a las Cortes de Cádiz de 1812*", Memoria de proyecto, Cádiz, Octubre de 1994, p. 1 - 57.
- FERNÁNDEZ SHAW, CASTO: "Palacios ha muerto", *R.N.A.*, 47 y 48, IV, Madrid, Nov-Dic de 1945, p. 390 - 392.
 "La obra del arquitecto Antonio Palacios", *Construcción y Rascacielos*, 33, 2ª época, Madrid, Enero-Febrero de 1946, p. 30 - 37.
- FLORES, CARLOS: "Secundino Zuazo", *H. y A.*, 75, Madrid, Marzo-Abril de 1958, p. 122 - 129.
 "Teodoro Anasagasti. Enseñanza de la Arquitectura", *R.N.A.*, 240, Madrid, Enero-Febrero de 1983, p. 35 - 36.
 "*Arquitectura Española contemporánea*", Aguilar, Madrid, 1961, p. 172 - 174.
 "*La Ciudad Universitaria de Madrid*", C.O.A.M. y U. Complutense, Madrid, 1988, p. 101 - 124.
- FLÓREZ URDAPILLETA, ANTONIO: "Notas para una posible reforma de la enseñanza en la carrera de arquitectura", *Arquitectura*, 47, Madrid, Marzo de 1923, p. 67.
 "Discurso ingreso en Bellas Artes", *R.A.B.A.*, Madrid, 13 de Marzo de 1932, p. 10 - 13.
- G^a-GUTIERREZ MOSTEIRO, JAVIER: "*Cuaderno de apuntes de construcción*", I. Juan de Herrera, Madrid, 1993, p. 15 - 22.
- GARCÍA LOMAS, MIGUEL ANGEL: "D. Modesto López Otero", *R.N.A.*, 240, Madrid, Enero de 1963, p. 5 - 6.
- GARCÍA MERCADAL, FERNANDO: "Desde Viena: La nueva Arquitectura", *Arquitectura*, 54, Madrid, Octubre, 1923, p. 335 - 337.
 "Racionalismo español", *Nueva Forma*, 33, Madrid, Octubre de 1968, p. 91 - 99.
- GARCÍA MORALES, M^a VICTORIA: "*Arquitectura Madrileña de la primera mitad del S.XX*", Museo Municipal, Madrid, 1987, p. 63-88.
- GIMENEZ SERRANO, CARMEN: "*Diseño y Arquitectura: Edificios bancarios Madrileños, 1882-1936*", U. Complutense de Madrid, Madrid, 1987, p. 254 - 337.
 "*La Monarquía y la Ciudad Universitaria*", C.O.A.M. y U. Complutense, Madrid, 1988, p. 27 - 38.
- GÓMEZ MORALES, MARIANO: "D. Modesto López Otero", *R.N.A.*, 49, Madrid, Enero de 1963, p. 8 - 9.
- GÓMEZ MORÁN, MARIO: "*Arquitectura y sociedad*", Historia de la Arquitectura Española, 5, Exclusivas de Ediciones, Zaragoza, 1987, p.1686 - 1692.
- GONZÁLEZ, ANIBAL: "Exposición Hispano-americana de Sevilla 1914", *A. y C.*, 235, Madrid, Febrero de 1912, p.34 - 48.
- GINER DE LOS RÍOS, BERNARDO: "*50 años de Arquitectura española. 1900-1950*", Patria, México, 1952, p. 27 - 54, 96 - 100.
- GONZALEZ DE AMEZQUETA, ADOLFO: "Monográfico sobre Antonio Palacios", *R.N.A.*, 106, Año 9, Madrid, Octubre de 1967, p.6 - 10.
 "Arquitectura neomudéjar madrileña de los siglos XIX y XX". *R.N.A.*, 125, Año II, Madrid, Mayo de 1969, p. 2 - 7.
- GUTIERREZ SOTO, LUIS: "Don Modesto López Otero", *R.N.A.*, 49, Madrid, Enero de 1963, p 18 - 20.
 "Breves consideraciones sobre la nueva Arquitectura", *R.A.B.A.*, Madrid, 15 de Mayo 1960, p. 55 - 65.
- HERNÁNDEZ, PILAR: "*La Ciudad Universitaria de Madrid*", C.O.A.M. y U. Complutense, Madrid, 1988, p. 71 - 90.
- HERNÁNDEZ GIL, DIONISIO: "Restauración de la Catedral de Cuenca", *La Escuela de Madrid*, 9, Madrid, Mayo de 1985, p. 74 - 78.

- HERRERO MARÍN, RAMÓN: "Arquitectura Madrileña de la primera mitad del S.XX", Museo Municipal, Madrid, Marzo de 1987, p.1 - 10.
- LACASA, LUIS: "Escritos 1922-1931". Jose Porrúa Turanzas, Madrid, 1976, p. 84.
- LAMPÉREZ, VICENTE: "Arquitectura Civil Española", Saturnino Calleja, Madrid, 1922, p. 378 - 379.
 "La Catedral de Cuenca". Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, Diciembre, 1902, p.1 - 9.
 "Obras de reconstrucción de la Catedral de Cuenca", A. y C., 174, XI, Enero de 1907, p.4 - 7.
- LASSO DE LA VEGA JAVIER: "La Biblioteca como edificio funcional", C.S.I.C., Madrid, 1948, p.4 - 8.
- LOMOSCHITZ, EMMA : "La Ciudad Universitaria de Madrid", C.O.A.M. y U. Complutense, Madrid, 1988, p.209 - 220.
 "Obras de Eduardo Torroja", Instituto Torroja, Madrid, 1936, p. 263 - 271, 209 - 220.
- LÓPEZ OTERO, MODESTO: (Véase bibliografía específica).
- LÓPEZ PELÁEZ, JOSE MANUEL: "Sedes Sapientiae. Apuntes desde la Ciudad Universitaria de Madrid", *Arquitectura*, 255, LXVI, IV época, Madrid, Julio-Agosto de 1985, p. 76-87.
- LUQUE, JAVIER DE : "Notas Críticas. La Ciudad Universitaria de Madrid", Góngora, Madrid, 1931, p.83-87.
- MARTÍN, ANTONIO: "Las misiones españolas en California", *Arquitectura*, 126, XI, Madrid, Noviembre de 1929, p. 379.
- MENENDEZ PIDAL, LUIS: "La Catedral de Oviedo, obras de restauración", *Reconstrucción*, 57, VI, Madrid, 1945, p. 316 - 344.
- MOYA, LUIS: "Arquitectos olvidados: Teodoro Anasagasti y José Manuel Aizpurúa", *R.N.A.*, 191, XVII, Madrid, Noviembre de 1957, p. 5 - 13.
 "Recordando a Luis Gutiérrez Soto", *Academia*, 44, Madrid, 1977, p. 5 - 15.
 "Introducción. Historia de la Arquitectura Española", I, Exclusivas de Ediciones, Zaragoza, 1987, p. 1 - 29.
 "La Ciudad Universitaria de Madrid", C.O.A.M. y U. Complutense, Madrid, 1988, p. 125 - 135.
- MONEO, RAFAEL: "Un viejo tema (recuerdo a la memoria de Eduardo Torroja)", *Nueva Forma*, 32, Madrid, Septiembre de 1968, p.12-16.
 "Madrid, los últimos 25 años", *Hogar y Arquitectura*, 75, Madrid, Marzo-Abril de 1968, p. 47 - 5.
- NAVASCÚES PALACIO, PEDRO: "El problema del eclecticismo en la arquitectura española del s. XIX", *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid, 1971, p.111 - 125.
 "Arquitectura y Arquitectos madrileños del S.XIX", Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1973, p. 273 - 321.
 "Los premios de Arquitectura del Ayuntamiento de Madrid (1901-1918)". *Villa de Madrid*, 52, Tomo 3, Madrid, 1976, p.15 - 26.
 "La Escuela de Arquitectura de Madrid", *Anuario E.T.S.A.M.*, Madrid, 1991-1993, p.10 - 17.
 "Arquitectura española, (1808-1914)", *Summa Artis XXXV*, Espasa Calpe, Madrid, 1997, p. 675 - 707.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: "Misión de la Universidad", Alianza, Madrid, 1982, p.1 - 36.
- PALACIOS RAMILLO, ANTONIO : "Extracto de discurso ante la Real Academia de Bellas Artes", *R.N.A.*, 47 y 48, Madrid, Nov- Dic de 1945, p. 402 - 404.
 "Ante una moderna arquitectura", *R.N.A.*, 47 y 48, Madrid, Dic-Nov de 1945, p. 405 - 412.
 "El Hotel Florida", *C.M.*, 4, Año XXII, Madrid, Febrero de 1924, p. 40.
- PARDO CANALÍS, ENRIQUE: "La Ciudad Universitaria", Instituto Estudios. Madrileños, Madrid, 1959, p.10 - 25.

- PAZ, INÉS DE LA: "La Rehabilitación del Teatro Arriaga", *BIA*, 113, Bilbao, 1988, p. 61 - 65.
- PÉREZ ARROYO, SALVADOR: "Proyectos 1978-1990", Fundación Cultural C.O.A.M., Madrid, 1992, p. 367 - 381.
- PÉREZ ROJAS, FRANCISCO: "Arquitectura Madrileña de la primera mitad del S.XX", Museo Municipal, Madrid, Marzo de 1987, p. 93 - 158.
- PONCE CORDONES, FRANCISCO: "Un paseo alrededor del Monumento a las Cortes", *Anales de la R.A.B. A. de Cádiz*, Cádiz, 1993, p. 86 - 115.
- REPULLÉS, ENRIQUE: "Eduardo Adaro", *A. y C.*, 163, X, Madrid, Febrero de 1906, p. 68 - 71.
- RUIZ GARCÍA, ENRIQUE: "Modesto López Otero: Una intensa vida de trabajo", *Periódico El Español*, Madrid, Junio 1955, p. 10 - 13.
- SAMBRICIO, CARLOS: "Reconstrucción en la España de la postguerra", *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 121, Madrid, Enero de 1977, p. 21 - 33.
"Por una posible Arquitectura falangista." *Arquitectura*, 199, Madrid, Marzo-Abril de 1976, p. 80 - 82.
"Arquitectura de Madrid. Siglo XX", Tanais, Madrid, 1999, p. 52-66.
- SAN ANTONIO, CARLOS: "20 años de arquitectura en Madrid. La edad de plata. 1918-1936", *Comunidad de Madrid*, Madrid, 1996, p. 23 - 60.
"El Madrid del 98. Arquitectura para una crisis. 1874-1918", *Consejería de Educación y Cultura. Comunidad de Madrid*, Madrid, 1998, p. 101 - 159.
"El Madrid del 27. Arquitectura de Vanguardia", *Comunidad de Madrid*, Madrid, 2000, p.15 - 25.
- SÁNCHEZ CANTÓN, JOSÉ: "Necrológica de D. Modesto López Otero", *R.A.H.*, Enero-Marzo de 1963, p. 10.
- SERT, JOSE LUIS. "Obras y proyectos, 1929-1973", *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 93, Madrid, Nov-Dic de 1972, p. 2 - 46.
- TAFURI, MANFREDO Y DAL CO, FRANCESCO: "Arquitectura Contemporánea II", Aguilar, Madrid, 1980, p. 251.
- TERÁN, FERNANDO DE: "Leopoldo Torres Balbás 1888-1960", *Arquitectura*, 24, Madrid, Diciembre de 1960, p. 13.
- TORRES BALBÁS, LEOPOLDO: "Arquitectura española contemporánea", *Arquitectura*, 67, VI. Madrid, Noviembre de 1924, p. 108.
"Necrológica de Gustavo Fdez. Balbuena", *Arquitectura*, 153, XIV, Madrid, Septiembre de 1932, p. 199 - 203.
- TORROJA, EDUARDO: "Obras de Eduardo Torroja", *Instituto Torroja*, Madrid, 1936, p. 263 - 271.
"Las estructuras de Eduardo Torroja", CEDEX, Mº de Fomento, Madrid, 1958, p. 53 - 57.
"Monográfico", *Nueva Forma*, 32, Septiembre de 1968, p. 2 - 41.
- UCHA DONATE, RODOLFO: "50 años de la Arquitectura española. 1900-1950". Adir, Madrid, 1980, p. 17 - 19, 47 - 78, 125 - 137.
- UGARTE CAISECA, JESÚS: "Parque forestal en la Ciudad Universitaria de Madrid", *Gran Madrid*, 4, 1949, p. 7 - 11.
- UREÑA, GABRIEL: "Arquitectura y Urbanismo Civil y Militar en el período de la Autarquía. 1936-1945", ISTMO, Madrid, 1979, p. 1 - 49.
- URRUTIA, ANGEL: "El pabellón de Cristal de la Casa de Campo", *Comercio e Industria*, Madrid, Mayo de 1982, p. 31 - 32.
"Arquitectura de 1940 A 1980", Historia de la Arquitectura Española, 5, Exclusivas de Ediciones, Zaragoza, 1987, p.1839 - 1848.
"Arquitectura española del siglo XX", Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1997, p. 225 - 300.
- VELÁZQUEZ BOSCO, RICARDO: "El barroquismo en Arquitectura", *Arquitectura*, 24, Madrid, Abril de 1920, p. 36 - 41.

- YÁRNOZ LARROSA, JOSÉ: "La arquitectura en las exposiciones oficiales", *Arquitectura*, 62, VII, Madrid, Junio de 1924, p. 191 - 193.
"Ventura Rodríguez y su obra en Navarra", *R.A.B.A.*, Madrid, 17 Abril de 1944, p. 65 - 74.
"Necrológica de Modesto López Otero", *Academia*, 15, Madrid, 2º sem. de 1962, p. 7 - 11.
- ZAVALA, JUAN DE: "La *Arquitectura*", Pegaso, Madrid, 1945, p. 149 - 150.
- ZUAZO UGALDE, SECUNDINO: "Unas palabras", *Arquitectura*, 153, Madrid, Enero de 1932, p. 5 - 13.

BIBLIOGRAFÍA DE LÓPEZ OTERO

1.- DISCURSOS:

1.1.- REAL ACADEMIA DE LAS BELLAS ARTES :

- Ingreso de Modesto López Otero: "*Una influencia española en la Arquitectura norteamericana*". Contestación : Miguel Blay. 9 de Mayo de 1926.
- Ingreso de Cesar Cort: "*Morfología de las grandes urbes*". Contestación: Modesto López Otero. 20 Junio de 1940.
- Ingreso de J. Yarnoz Larrosa : "*Ventura Rodriguez y su obra en Navarra*". Contestación: Modesto López Otero. 17 de abril de 1944.
- Aniversario de la Real Academia : "*Los académicos arquitectos en el tiempo de Goya*". Contestación: Modesto López Otero. 11 de Mayo de 1946.
- Ingreso de Pascual Bravo: "*La enseñanza de proyectos de Arquitectura*". Contestación : Modesto López Otero. 25 de Mayo de 1954.
- Nombramiento de Director de la Real Academia, Modesto López Otero: "*Homenaje a Menendez Pidal*". 28 de Enero de 1956.
- Toma de posesión como Director de Modesto López Otero, Marzo de 1956.
- Ingreso de Pedro Muguruza : " *Los servicios del país Vasco a la arquitectura nacional*". Contestación: Modesto López Otero. 27 de Abril de 1956.
- Ingreso de Diego Angulo : " *La arquitectura neoclásica en Méjico*". Contestación : Modesto López Otero. 30 de Noviembre de 1958.
- Entrega de la Medalla de Oro de Bellas Artes a Modesto López Otero: "*Homenaje a Lázaro Galdiano*". 15 de Diciembre de 1959.
- Ingreso de Luis Gutierrez Soto: "*Breves consideraciones sobre la nueva arquitectura*". Contestación: Modesto López Otero. 15 de Mayo de 1960.

1.2.- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA:

- Ingreso de Modesto López Otero: "*La técnica moderna en la conservación de monumentos*". Contestación : D. Elías Tormo. 3 de Enero de 1932

1.3.-OTROS:

- "Pablo Céspedes y Vicente Carducho", *Instituto España*, San Sebastián, Inédito, 22 de Septiembre 1939.
- "50 años de enseñanza de la arquitectura"; *E.T.S.A.M*, Madrid, Febrero de 1952.
- "Pasado y porvenir de la enseñanza de la arquitectura", *E.T.S.A.M.*, Diciembre de 1944.
- "Entrega de títulos a arquitectos y aparejadores de la promoción de 1954", *E.T.S.A.M.*, Inédito, 24 de Noviembre de 1954.
- "La nueva arquitectura", Santiago de Compostela, *Curso de verano*, 20 de Septiembre de 1955.
- "La última lección del Profesor López Otero", *E.T.S.A.M.*, Madrid, 13 de Diciembre de 1955.
- "La arquitectura en la época de Carlos V". *U. de Santander*, 22 de Abril de 1959.
- "El hormigón armado en la creación arquitectónica", *I.T.C.C.*, Mayo de 1959.
- "25 aniversario del I.T.C.C.", *Instituto Torroja*, Madrid, 9 de Marzo de 1960.
- "Félix Cardellach. Arquitecto Moderno", *E.T.S.A. Zaragoza*, Abril de 1962.
- "Homenaje a Torroja", *Instituto Torroja*, Madrid, Inédito, 15 de Junio de 1962.

2.- CONFERENCIAS:

- "Cátedra Luis Vegas". *Homenaje en la E.T.S.A.M.*, Inédito, 1940.
- "La conclusión de la Catedral de Valladolid", *Concurso Nacional de Arquitectura de 1943*, Universidad de Valladolid, 7 de Mayo de 1944.
- "Liturgia y Arquitectura", *Seminario de la E.T.S.A.M.*, Madrid, Inédito, 13 de Diciembre de 1955.
- "Centenario del nacimiento de D. M. Menéndez Pelayo". *Instituto de España*, 28 de Enero de 1956.
- "La enseñanza y la formación en Arquitectura", *E.T.S.A.M.*, Madrid, 1956.
- "La Nueva Arquitectura", *Inauguración de la cátedra Ricardo Magdalena*, Zaragoza, 1 Agosto de 1959.
- "Alfonso XIII, Santander y la Ciudad Universitaria", *U. La Magdalena. Santander*, 22 de Abril de 1959.

3.- ARTÍCULOS

- "Hotel en la C/Alvarez de Baena", *C. M.*, 21, Año XIV, Madrid, Noviembre de 1916, p.302 - 303.
- "Casa del Dr. Juan Cisneros", *C. M.*, 3, Año XV, Febrero de 1917, p. 25 - 26.
- "El Hotel Nacional", *Arquitectura Española N.ºXII*, Oct-Nov-Dic. de 1925, p. 4 - 7.
- "El faro de Alejandría", *Al Andalus*, R. A. H, Caja 12, N.º26013, 1933, p.293 - 300.
- "Proyectos de la Ciudad Universitaria", *Nuevas Formas*, 6, Año II, Madrid, 1935, p.281 - 328.
- "La arquitectura de la Ciudad Universitaria de Madrid", *R.N.A.*, 4, Madrid, Abril de 1941, p. 55 - 63.
- "Schinkel", *R. N. A.*, 12, Madrid, Diciembre de 1941, p. 2 - 8.
- "La nueva Escuela de Arquitectura en la Ciudad Universitaria", *R. N. A.*, 20, Madrid, Agosto de 1943, p.296 - 300.
- "La conclusión de la Catedral de Valladolid", *U. de Valladolid*, Valladolid, Mayo de 1944, p. 60-80.
- "Pasado y Porvenir de la enseñanza de la Arquitectura", *R. N. A.*, 38, Madrid, Febrero de 1945, p.38 - 51.
- "Cien años de la Escuela de Arquitectura", *R. N. A.*, 38, Madrid, Febrero de 1945, p.38 - 51.
- "La Arquitectura en 1844", *R. N. A.*, 38, Madrid, Febrero de 1945, p.58 - 63.
- "Los académicos arquitectos del tiempo de Goya", *R. N. A.*, 58 y 59, Madrid, Octubre-Noviembre de 1946, p. 225 - 230.
- "El Museo Nacional de Arquitectura", *R.N.A.*, 66, Junio de 1947, p. 229 - 230.
- "D. Anibal Alvarez Bouquel", *R. N. A.*, 83, Madrid, Noviembre de 1948, p.4 - 5.
- "D. Matías Laviña Blasco", *R. N. A.*, 83, Madrid, Noviembre de 1948, p. 5 - 6.
- "D. Isidro Gonzalez Velazquez", *R. N. A.*, 85, Madrid, Enero de 1949, p. 43 - 47
- "El Museo Nacional de Arquitectura", *R. N.A.*, 66, Madrid, Junio de 1949, p. 229 - 232.
- "Iglesia de Santo Tomás de Aquino", *Gran Madrid*, 5, Madrid, 1949, p. 12 - 14.
- "D. Agustín Cean Bermudez", *R. N. A.*, 101, Madrid, Mayo de 1950, p. 235 - 238.
- "D. Agustín Cean Bermudez", *R. N. A.*, 102, Madrid, Junio de 1950, p. 279 - 282.
- "D. Miguel Durán Salgado", *R. N. A.*, 103, Madrid, Julio de 1950, p. 327 - 330.
- "Cincuenta años de enseñanza", *R. N. A.*, 116, Madrid, Agosto de 1951, p. 9 - 16.
- "D. Pedro Muguruza", *R. N. A.*, 122, Madrid, Febrero de 1952, 1 - 3.
- "El hormigón armado en la creación arquitectónica", *I.T.C.C.*, Madrid, Mayo de 1952, p. 3 - 13.
- "El II Centenario de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando", *R.N.A.*, 132, Madrid, Diciembre de 1952, p. 13 - 16.
- "D. Juan Moya Idígoras", *R. N. A.*, 137, Madrid, Mayo de 1953, p. 1.
- "El arquitecto Auguste Perret", *I.T.C.C.*, 62, Madrid, Junio-Julio de 1954, p. 109 - 110.
- "La última lección del profesor López Otero", *R. N. A.*, 162, Madrid, Junio de 1955, p.1 - 6.
- "D. Luis Bellido", *R. A. H.*, Caja 96, N.º2100. 15 Dic, 1955, p. 12.
- "La nueva Arquitectura", *R. N. A.*, 169, Madrid, Enero de 1956, p. 1 - 11.

"Centenario del Nacimiento de Menendez Pelayo", *R. A. H.*, Caja 736, Nº16450, 1956, p.15.
 "El Arco de Triunfo en la Ciudad Universitaria", *R. N. A.*, 179, Madrid, Noviembre de 1956, p. 21 - 22.
 "La Arquitectura Española en la época de Carlos V", *U. Menendez Pelayo*, Santander, 1958, p. 7 - 36.
 "25 años de la fundación del Instituto Técnico de la Construcción y el Cemento", *I.T.C.C.*, 208, Mayo de 1959, p.3 - 13.
 "Alfonso XIII, Santander y la Ciudad Universitaria", *C.O.A.M.*, Delegación de Santander, Abril de 1959, p. 1 - 18.
 "Necrológica de Fernando Alvarez de Sotomayor", *Academia*, 10, Madrid, Marzo de 1960, p. 5 - 10.
 "Necrológica de Gregorio Marañón", *Periódico ARRIBA*, Madrid, 9 de Marzo de 1960, p. 30.
 "La nueva Arquitectura", *E.T.S. de Zaragoza*, Zaragoza, 1960, p. 7 - 21.
 "Eduardo Torroja y los arquitectos", *R. N. A.*, 31, Madrid, Julio de 1961, p. 37 - 38.
 "José Gonzalez de la Peña (1887-1961)", *Academia*, 13, 2º sem. de 1961, p. 7.
 "D. Juan March y los artistas", *Periódico ABC*, 11 Marzo 1962, p. 40.

-Y YÁRNOZ LARROSA : "Arquitectura Española Contemporánea", *A.. y C.*, Madrid, Julio de 1912, p. 211 - 217.

- Y BRAVO, PASCUAL; DE LOS SANTOS, MIGUEL; AGUIRRE, AGUSTÍN; GARRIGUES, MARIANO; BARROSO, JAVIER, RIPOLLÉS, ERNESTO: "La Ciudad Universitaria de Madrid", *Mº de la Gobernación*, Año I, 6, Madrid, 1941, p. 1 - 56.

4.- INFORMES:

4.1 REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA:

"Ponencia de las Reales Academias sobre la acuñación monetaria". Boletín, Tomo CXI, 1877-1944.
 "Ponencia de las Reales Academias sobre la declaración de monumento de las murallas de Pamplona", Boletín, Tomos I a CXV, 1877-1944.
 "Iglesia de San Francisco de la Coruña", Boletín, Tomos I a CXV, 1877-1944.
 "Declaración de monumento del Castillo de la Luz", Las Palmas, Boletín, Tomos I a CXV, 1877-1944.
 "Declaración de monumento de Puente Pedriña". Boletín, Tomos I a CXV, 1877-1944.
 "El Monasterio de S. Pedro de Arlanza". Boletín, Tomo CXI, 4 de Mayo de 1934.
 "El Claustro de San Vicente de Oviedo", Boletín, Tomo CXI, 4 de Mayo de 1934.
 "El jardín de la Zarzuela", Boletín, Tomo CVII, 29 de Junio de 1935.
 "Convento de Nra. Sra. de la Merced en Almazán", Boletín, Tomo CXVIII, Enero-Junio, 1945
 "La Casa del nuevo Rezado", Boletín, Tomo CXVII, 31 de Marzo de 1945.
 "Arco de Sta. Ana.Durango", Boletín, Tomo CXVII, 16 de Febrero de 1945.
 "Palacio de Medina-Azahara", Boletín, Tomo CXX, Abril-Junio 1947.
 "El Monte Urgull", Boletín, Tomo CXI, 29 de Abril de 1950.
 "Iglesia del Convento de Isasi en Eibar", Boletín, Tomo CXXVIII, Abril-Junio de 1951.
 "Edificio de la Real Academia de Barcelona", Boletín, Tomo CXXVIII, Abril-Junio de 1951.
 "El Monasterio de San Pedro de Arlanza y el Pantano de Retuerta", Boletín, Tomo CXI, 3 Junio de 1952.
 "Conjunto urbano de la villa de Atienza". Boletín, Tomo CXXXII. Enero-Marzo de 1953.
 "Proyecto Municipal ante la fachada de la Mezquita de Córdoba", Boletín, Tomo CXXXV, Julio-Sept. de 1954.
 "Encomienda y corbata al Ayuntamiento de San Sebastián", Boletín, Tomo CXXXV, Julio-Sept. de 1954.
 "Urbanización y acceso de la puerta de Amayuelas en Ciudad Rodrigo", Boletín, Tomo CXXXVII, Julio-Sept. de 1955.

"Conjunto urbano de la Villa de Atienza". Boletín, Tomo CXXXII, Enero-Marzo de 1953.
"Necrológica de D. Luis Bellido". Boletín, Caja 96, Diciembre de 1955.
"El Castillo de Coca". Boletín, Tomo CXXXVIII, Enero-Marzo de 1956.
"Las murallas de Madrid", Boletín, Tomo CXL, 23 de Noviembre de 1956.
"La Isla de los Faisanes", Boletín, Tomo CXL, 19 de Abril de 1957.
"La fuente La Foncalada en Oviedo", Boletín, Tomo CXXXVII, Enero-Marzo de 1957.

4.2 REAL ACADEMIA DE LAS BELLAS ARTES:

"Castillo de la Basílica de Sta. María la Real de Uxué", Boletín, 30 de Mayo de 1935.

4.3 INÉDITOS:

"Adición de dos nuevas Torres al templo del Pilar de Zaragoza", Madrid, 19 de Diciembre de 1948.

Abreviaturas utilizadas: A. y C.: Arquitectura y Construcción.

A.I.E.M.: Anales del Instituto de Estudios Madrileños.

C. y M.: Construcción Moderna.

H. y A.: Hogar y Arquitectura.

R.A.B.A.: Real Academia de Bellas Artes.

R.A.H.: Real Academia de la Historia.

R.N.A.: Revista Nacional de Arquitectura.

CUADRO BIOGRÁFICO

1909 Aprobación de la reválida de la E.T.S.A.M. con Notable.	
1910 Medalla de plata en la Exposición de México. Premio de la Sociedad de Amigos del Arte	
1911 Obtención de la Beca Hans Peschl. Viaje a centroeuropa.	
1912 Medalla de Oro en la Exposición Nacional con J.Yamoz Larrosa	Ganador, del Concurso para el Monumento a las Cortes de Cádiz. Proyecto de la C/Fortuny, 35.
1914	Proyecto de hotel en C/Pinar Nº10
1915 Presidente de la sección de Arquitectura del Círculo de Bellas Artes.	Terminación de vivienda en C/Pinar, 10. Terminación de viviendas de C/Fortuny, 35 Proyecto de hotel en C/Alvarez de Baena Nº10
1916 Matrimonio con Dña. Angela Ordeig. Catedrático de Proyectos de la E.T.S.A.M.	
1917	Proyecto de la Casa de Ejercicios de Chamartín.
1918	Terminación de hotel en C/Alvarez de Baena Nº10
1919	Proyectos del Hotel Nacional y Hotel Gran Vía.
1920	Terminación de la Casa de Ejercicios.
1921 Miembro del Instituto Coimbra.	
1923 Miembro de la Real Academia de Bellas Artes. Director de la E.T.S.A.M.	Dirección de obras en la Catedral de Cuenca Proyecto de edificio para "La Unión y el Fénix"
1924 Miembro honorario de la Sociedad de Arquitectos de Uruguay.	
1925 Vocal de la Junta Central de Espectáculos.	Terminación del Hotel Gran Vía
1926 Ingreso en Bellas Artes.	Terminación del Hotel Nacional Adición de planta de ático en el Hotel Nacional
1927 Vocal de la Junta de Construcciones Civiles	
1928 Arquitecto-Director de la Ciudad Universitaria	Terminación del Monumento a las Cortes de Cádiz

1929 Inspector de Monumentos Nacionales Miembro de la Academia de la Historia	Proyecto de Gran Hotel en Salamanca Terminación de edificio de la "Unión y el Fénix" Primer proyecto del Paraninfo de la C. Universitaria.
1930 Consejero de Instrucción Pública	Terminación de Hotel Cristina en Sevilla. Proyecto de Colegio de España en París Proyecto de Viaductos del Aire y de los 15 Ojos y de Instalaciones Deportivas del Suroeste
1931	Terminación del Gran Hotel en Salamanca.
1932 Ingreso en la Academia de la Historia	Segundo proyecto del Paraninfo de la C.Universitaria.
1933	Paralización de la obras de la Catedral de Cuenca
1934	Terminación de los Viaductos y las Instalaciones Deportivas de la C.U.
1936 Comienzo de la Guerra Civil. Permanece en San Sebastián.	Terminación del Colegio de España en París.
1937 Secretario de Bellas Artes.	
1938 Miembro del Instituto España. Vocal del Patronato del Museo del Prado.	
1939. Miembro de la Junta de Museos de Barcelona. Secretario del Patronato del Museo del Prado. Comisario adjunto de la Bienal de Milán. Juez depurador por la Junta Nacional.	Proyecto de Iglesia-convento de los P.P. Capuchinos en Pamplona.
1940 Vocal de la Junta patronal "Obra Pía de los Santos Lugares".	
1941 Censor de la Real Academia de Bellas Artes. Miembro de la Junta Central consultora. Vicedirector del I.T.C.C.	Terminación de la Iglesia-convento de los P.P. Capuchinos de Pamplona.
1942 Miembro de la Comisión de las Academias filiales de América.	

1943 Vocal de la Comisión de la Catedral de Valladolid.	Tercer proyecto del Paraninfo de la C. Universitaria.
1945	Reforma de los Almacenes Rodriguez
1946	Proyecto de Templo a Santo Tomas de Aquino. Proyecto del Arco de la Victoria.
1947	Terminación de Reforma de los Almacenes Rodriguez
1948 Vocal del Patronato de Escuelas Superiores de Arquitectura de Barcelona y Madrid.	Cuarto proyecto del Paraninfo de la C.Universitaria.
1949 Vocal del Consejo Técnico Admvo.del I.T.C.C.	
1950 Socio de la Sdad. de amigos de Paisajes y Jardines.	
1951 Canciller de la Mesa de España.	
1952 Vocal del Patronato del Museo Nacional de Arte del siglo XIX.	
1953 Miembro de la Junta de la Congregación de Arquitectos. Académico correspondiente de la Academia de San Carlos de Valencia.	
1954 Presidente de la Comisión de Academias filiales de América.	
1955 Vicepresidente del 2º Patronato de la E.T.S.A.M. Director del Instituto Juan de Herrera. Director de la Real Academia de Bellas Artes. Jubilación como Director dela E.T.S.A.M.	
1956 Decano honorario del C.O.A.M. Dimite de la Junta Directiva del Institutio. España	Terminación del Arco de la Victoria
1957 Consejero de honor del Instituto Fernando el Católico.Zaragoza. Académico correspondiente de la Academia de San Jorge de Barcelona.	
1958 Académico correspondiente de la Academia de Bellas Artes de Valladolid.	
1959 Miembro de la Hispanic Society of América. Vocal del Patronato de la Alhambra.	
1962 Fallece el 23 de Diciembre.	

RESUMEN

Modesto López Otero nace en Valladolid el 24 de Febrero de 1885. Su infancia y adolescencia transcurren en su ciudad natal trasladándose a Madrid para ingresar en la Escuela Superior de Arquitectura en 1904. Obtiene el título de Arquitecto en 1910 y partir de entonces comienza su labor profesional, la cual no cesará hasta el mismo día de su fallecimiento el 23 de diciembre de 1962.

Conocido fundamentalmente como el arquitecto-director de la Ciudad Universitaria de Madrid, desarrolló una dilatada actividad docente en la Escuela de Arquitectura, como Catedrático de Proyectos primero (1916-1955) y como Director después (1923-1943) impulsando la renovación del plan estudios.

El gran prestigio rápidamente alcanzado debido a sus tempranos éxitos profesionales le valió su nombramiento como miembro de las Reales Academias de las Bellas Artes (1923) y de la Historia (1932), con las cuales mantendría una larga e importante colaboración durante toda su vida, siendo incluso el primer arquitecto elegido Director de la Real Academia de las Bellas Artes (1955).

Recibió además otras muchas distinciones, Comisario de la Bienal de Milán, miembro de las Academias de San Salvador de Grecia, de las academias filiales de América, de las Academias de Valencia, de Barcelona, de Valladolid y de Zaragoza, de la Hispanic Society of América, Decano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y Director del Instituto Juan de Herrera. Fundó además, junto a otros compañeros y al ingeniero Eduardo Torroja, el Instituto de la Construcción y el Cemento, órgano que resultó fundamental para la evolución de la técnica y la calidad constructiva en España y para la difusión de hormigón armado en la arquitectura. En 1947 logró la aprobación de un proyecto para la creación del Museo de Arquitectura, asunto al que dedicaría muchas obras e ilusión, aunque quedaría pronto truncado por falta de presupuesto.

Consecuencia de estos nombramientos

RESUM

Modesto López Otero was borne in Valladolid on the 24 February 1885. He spent his childhood there until 1904 when he moved to Madrid to become a student at the University of Madrid School of Architecture.

He graduated as an architect in 1910, starting a professional career which would not finish until his death on the 23 December 1962.

Although mainly known due to his role as head of the Madrid University project, López Otero also developed a long and wide activity as professor of the University School of Architecture, initially as Professor of Projects (1916-1955). He was made dean between 1923 and 1943, sponsoring a deep modernisation of the "plan de estudios".

The great prestige rapidly achieved due to his initial professional successes was worth his nomination as member of the Royal Academy of Arts (1923) and of History (1932) with wich he maintained a long lasting and fruitful collaboration throughout his life, becoming the first architec to be appointed Head of the Royal academy of Arts (1955).

He also received many other distinctions and awards, such as commisary of the Milan biannual exhibition, member of the San Salvador of Greece Academy, affiliated Academies of America, Academy of Valencia, Barcelona, Valladolid, Zaragoza, Hispanic Society of America, Dean of the Architect's Association of Madrid and Head of the Juan de Herrera Institute.

Together with other peers and the engineer Eduardo Torroja he founded the Construction and Cement Institute, which proved to be fundamental for the development of the quality and technical evolution of the construction in Spain and for the spread in the use of reinforced concrete.

In 1947 he obtained approval for the creation of the Museum of Architecture, a project which despite having devoted a lot of time and efforts, never succeeded due to lack of financing.

A reflection of all these appointments and nominations was the importance that his figure achieved during those years in the cultural and social life. He took part in multiple public acts and developed a constant collaboration with Architectural and Art publications, producing a

fué la importancia que cobró su figura en el panorama cultural y social español de aquellos años, siendo constante su presencia en multitud de actos, a la vez que desarrolló una constante colaboración con publicaciones de arquitectura y arte dejando un amplio número de conferencias y artículos escritos. En ellos los temas más tratados por el arquitecto fueron la enseñanza en la arquitectura, la nueva arquitectura y el proceso creador, cuestiones que consideró de gran importancia para plantear un buen futuro para la arquitectura española.

La carrera profesional de López Otero comenzó brillantemente en 1911 al obtener el primer premio del Salón de Arquitectura de la Sociedad de Amigos del Arte y ganar también el Concurso del Monumento al Centenario de las Cortes de Cádiz, éste último en colaboración con su compañero José Yámoz Larrosa y el escultor Aniceto Marinas. Obtuvo también en este año la concesión de la beca Hans Peschl, gracias a la cual pudo viajar a Austria y conocer la arquitectura de la Secesión Vienesa.

Posteriormente comenzó a recibir encargos como los hoteles particulares para D. Miguel Blay y para los Sres. Torán y Harguindey en 1915, ambos desaparecidos y de estética muy distinta, el primero un tanto brutalista recuerda al hospital de Maudes de A. Palacios, mientras que el segundo resulta más afrancesado e historicista. Ese mismo año recibe el encargo del edificio de viviendas de la C/Fortuny Nº35 para D. Juan Cisneros de clara influencia secesionista y los Almacenes Rodríguez en la antigua Gran Vía, éste último también desaparecido. Tras estas primeras obras realizaría sus proyectos más importantes, la Casa de Ejercicios de los P.P. Jesuitas en la Pza. del Duque de Pastrana de estilo neomudéjar en piedra y ladrillo visto, la rehabilitación de la Catedral de Cuenca en sustitución del fallecido Vicente Lampérez, la sede de "La Unión y el Fénix" en la C/Alcalá, su proyecto más emblemático, y los Hoteles Gran Vía y Nacional, éste último en el Pº del Prado. En estos tres

wide and large number of conferences and articles. The most common topics were the teaching of Architecture, the new Architecture and the creation process, all of which he considered vital for the adequate development of the Architecture in Spain.

The professional career of López Otero started very successfully in 1911, year in which he was awarded the first prize in the Exhibition organised by the Sociedad de Amigos del Arte. He also won, in collaboration with his peer Jose Yarnoz Larrosa and the sculptor Aniceto Marinas, the contest for the monument to commemorate the One hundredth Anniversary of the Cadiz Constitution.

That same year he was granted the Hans Peschl scholarship, which allowed him to travel to Austria and study the Architecture of the Austrian secession period.

He then started to receive mandates such as the ones, in 1915, for the construction of the family houses of Mr. Miguel Blay and Mr Torán y Harguindey. Both disappeared nowadays, they were quite different: the former, being very brutal, resembles the Maudes Hospital by A. Palacios, while the latter was more French alike and "historicista". That same year he was mandated by Mr. Juan Cisneros the design of the residential building located in Fortuny 35, clearly influenced by the secessionist style. Also he was awarded the Almacenes Rodríguez building, in the old Gran Vía (now disappeared).

After these first works he got involved in his most important projects: the house of the Jesuitas in the Duque de Pastrana Square, in a neomudéjar style in stone and brick; the refurbishment of the Cuenca Cathedral, substituting Vicente Lampérez after his death; the headquarters of La Unión y el Fénix at the Alcalá Street, his most emblematic work; and the Gran Vía and Nacional hotels, the latter in the Paseo del Prado.

In the last three projects mentioned it is very clear the influence of the American high buildings, in particular those of Louis. Sullivan in Chicago.

After finishing the National Hotel he is selected to take part in the commission formed to travel to the USA and prepare a report on American Universities. After presenting the report he was made head of the Madrid University project, starting a very demanding task, due to the combination of

últimos es evidente la influencia de los edificios en altura norteamericanos, en particular las obras de L. Sullivan. en Chicago.

Tras finalizar este proyecto es elegido para participar en la Comisión que debía viajar a América y realizar un informe acerca de las Universidades americanas. Tras la presentación de dicho informe fué elegido arquitecto-director de la Ciudad Universitaria. Comenzaría entonces su labor al frente del gran proyecto que fué la Ciudad Universitaria de Madrid, trabajo que exigiría una enorme dedicación, ya que, además de la magnitud del mismo, los cambios políticos y sociales obligaron a multitud de profundas modificaciones.. De los múltiples edificios proyectados para la Ciudad Universitaria diseñaría López Otero únicamente el Paraninfo, del cual desarrolló cuatro proyectos distintos, ninguno de los cuales se llevó a cabo, la Iglesia de Santo Tomás de Aquino, que tampoco se construyó, el Arco de la Victoria en colaboración con su discípulo Pascual Bravo y los viaductos de los 15 ojos y del Aire y las instalaciones Deportivas del Suroeste en colaboración con el ingeniero Eduardo Torroja.

Su trabajo al frente de la Ciudad Universitaria, pese a ser interrumpido durante la Guerra Civil española, continuó a lo largo de toda su vida profesional, aunque mantuvo una cierta actividad privada en la cual proyectó dos nuevos hoteles, el Cristina en Sevilla en 1928, en la que se advierte un importante influencia de la arquitectura californiana y el Gran Hotel en Salamanca en 1930 nuevamente adscrito a la corriente más clásica. En estos mismos términos se desarrolla el Colegio de España en París, proyectado en 1931 mientras que la iglesia de los P.P. Capuchinos en Pamplona en 1939, presenta una tendencia más actual y renovadora.

El estudio de estas obras deja patente una gran variedad tipológica, solamente rota por la continuidad de los encargos hoteleros, así como una diversidad formal difícil de encontrar en otro arquitecto de su época. Se observa como en su condición de arquitecto ecléctico, López Otero desarrolla

its magnitude and the deep political and social changes that took place, which implied a lot of modifications.

Of the many buildings that composed the project López Otero was responsible for the Paraninfo, making four different projects but never built and the Santo Tomás de Aquino Church, which wasn't built either. The Arc of Triumph, in collaboration with his disciple Pascual Bravo, the 15 eyes and the Air viaducts, as well as the SouthWest Sport facilities, in this case jointly with Eduardo Torroja, were the other projects within the University in which he participated.

His job as responsible for the Madrid University project, although interrupted by the Civil War, continued throughout his life. This, however, did not prevented him from developing a certain private activity. Examples of this are the Cristina Hotel in Sevilla (1928) which shows an important Californian influence, and the Gran Hotel in Salamanca (1930), this one more in line with the classical style.. In these same terms he developed the Spanish School in Paris (1931), while the Capuchinos Church in Pamplona, dated 1939, presents a more actual and renovating look.

The analysis of all these projects gives a clear idea of his ability to perform a wide variety of formats (only broken by the hotel projects) and styles, a characteristic very difficult to find in other architects of that period. It can be noticed that in his eclectic condition, López Otero used historic, classic, secessionist, neomodern, colonialists or even modern styles, showing an incredible capacity to adapt to each of them and thus demonstrating his versatility and his deep knowledge of the different architectural styles.

composiciones historicistas, clásicas, secesionistas, neomudéjares, coloniales e incluso modernas demostrando una asombrosa capacidad de adaptación, dejando patente en cada uno de ellos su versatilidad y su conocimiento de los estilos arquitectónicos.	
---	--

APÉNDICE DOCUMENTAL:

Expediente académico.....	p. 1.
Transcripción de notas inéditas.....	p. 3.
Conversaciones sobre López Otero.....	p.10.
Documentos inéditos.....	p.26.

EXPEDIENTE ACADÉMICO

18 Marzo de 1910

Universidad Central
Curso 1902-1903

Dibujo Lineal.....	Ap.
Dibujo copia estatua..	Ap.
Dibujo copia yeso.....	Ap.
Dibujo de detalle.....	Ap.
Cálculo iunfinitesimal	Ap.
Geometría Descriptiva	Ap.

Universidad Salamanca

Análisis Matemático....	Ap.
Geometria simetrica....	Ap.
Análisis natural.....	Ap.
Geometría analítica....	Ap.

Universidad Valladolid

Física general.....	Not.
Química general.....	Sob.Mat.
Mineralogía y Botánica	Sob.Mat.

Curso 1904 a 1905

Modelado en barro....	Ap.
Mecánica.....	Ap.
Persepctiva y sombras.	B.
Flora y Fauna.....	Ap.

Curso 1905 a 1906

Historia de la Arquít.....	Ap.
Dibujo de conjunto.....	Ap.
Conoc. de matemática.	Ap.
Estercotomía.....	Ap.
Resistencia materiales.	Ap.

Curso 1906 a 1907

Construcción archit.....	Ap.
Hidráulica.....	Ap.
1er curso Proyectos....	B.
Teoría del arte.....	Ap.

Curso 1907 a 1908

Comp. de edificios.....	Ap.
Salubridad.....	Ap.
Tecnología.....	Ap.
2º curso Proyectos.....	Not.

Curso 1908 a 1909

Máquinas.....	Ap.
Arquitectura legal.....	Ap.
Topografía.....	B.
3er curso Proyectos....	Not.

Diciembre de 1909 : Verifica la reválida con la calificación de NOTABLE.

Tema: Proyecto de salón para conciertos de orquesta y orfeones.

Rectorado de la Ciudad Universitaria de Madrid.

LA NUEVA ARQUITECTURA

Muy pronto centenaria, 1844

Un siglo de aspiración- Mal instalada y ha hecho una profesión a la altura de Europa.

En la formación tanto como el plan, los medios.

- La gente quiere entender de arquitectura y no tiene cultura.
- Profesión y cultura.
- La Escuela hogar- la profesión hasta ahora de espaldas a la Escuela.
- No sólo adquisición del título sino todo lo demás.

Así:

Título profesional- (mínimo de formación)

Especialización

Extensión

Cultura y divulgación

Así la Escuela incluirá:

1º La formación profesional del arquitecto:

- a) Aulas y seminarios
- b) Estudios
- c) Laboratorios
- c) Construcción de modelos

2º Especialización:

- a) Estudios
- b) Seminarios de

I-Urbanización -Especialmente en aspecto, no solo arquitectónico, sino económico, social, sanitario, formación de arquitectos municipales.

II-De arquitectos conservadores de monumentos, que hoy tienen una disciplina y una técnica especial.

III-De arquitectura del jardín, que hoy no existe y cada día más importancia, no solo en lo urbanístico, sino en la conservación de los históricos y en el particular moderno.

3º Laboratorios:

Además de la enseñanza, en dos aspectos fundamentales y con carácter público.

-De materiales: No repetir otro laboratorio como Caminos, Militares etc. Sino por el contrario, lo que complementa nuevos materiales de revestimiento, de decoración.

-De luminotecnia: Que tanta importancia va tomando en la decoración y función de los edificios.

OPINIONES DE ARTISTAS

"En mi opinión la pintura es un negocio exclusivamente mental, como lo son todas las creaciones humanas en el campo del arte. Y prueba que estoy en lo cierto el trabajo y el tiempo que se precisan para que las creaciones individuales cobren forma y encajen en la mente de los demás". (Rafael Zabaleta)

"El arte moderno es una invención. El arte clásico sólo que un hallazgo. Un hallazgo es un nuevo ser. Una invención en tan solo un diferente método".

"Existen dos maneras de hacer buena escultura. Con la sensibilidad al servicio del oficio o con la inteligencia al servicio del oficio, o con la inteligencia al servicio del concepto". "lo gótico es más inteligente que lo griego, trocó el sentimiento de belleza por el sentido de lo espiritual. (Rebull).

"Actitud mística, desconfío del artista que no razona su arte con rigor intelectual- invención, realización y medios, dijo Lemar". (Cossío).

"Todos los grandes pintores tienen puntos de coincidencia chocantes, lo cual quiere decir que el verdadero talento del pintor es de una sola clase". (Domingo Carles).

"Trabajo con elementos del espíritu, con imaginación, mi arte es un arte de síntesis. Considero que el lado arquitectónico de la pintura son las matemáticas, lo abstracto; yo quiero humanizarlo".(Juan Gris).

Construcción del cuadro: 1ª Cortar el cuadro. 2º Traza de ejes (o el eje). Estos ejes son la pauta invisible que va a servir de base para la estructura de las obras. La obra obedece siempre a un plan. No se comprende un cuadro sin una geometría subyacente.(Francisco Labarta).

EL PROBLEMA DE LA ARQUITECTURA IDEAL

1º ¿ Puede existir la arquitectura, independiente de la satisfacción de una función de la vida humana, es decir, no útil como unidad organizada, en puro conjunto de espacios y formas limitativas, debidamente relacionadas?

2º ¿ Y solamente expresar lo subjetivo del autor?

3º ¿ En sentido poético y en sentido lógico?

4º ¿ Y en cuanto a realización? Puede considerarse como tal una arquitectura ideal, no realizable, superior a las posibilidades estructurales?

5º ¿Basta imaginar la arquitectura para que yo exista como tal? ¿Y expresarla plástica o gráficamente?

6º ¿Será esto poema, poesía, con sentido poético, lírico, exclusivamente? El poema, no con palabras, ni con sonidos, sino con formas espaciales y estructurales, sino formas arquitectónicas.

No será que las formas arquitectónicas son esas: que pueden servir a una función, según tema, o no: es decir a la expresión subjetiva, poética.

HOY la arquitectura va cambiando en nuestra vida.

La arquitectura ha dejado de ser negocio y personalismo. Es un problema social, moral, vital.

Quizás los arquitectos vayan por delante, en las nuevas creaciones sociales, vitales.

"La nueva arquitectura es algo más que un sistema decorativo de aplicación universal" (Giedion)

Pero como es problema, asunto de vida, no desconoce las diferencias locales, en lo referente a las necesidades, costumbres y materiales. (Cuenta el Universalismo). (Ver lo que dice Gropius).

DECADENCIA DE RACIONALISMO: Le Corbusier y Walter Gropius

Lo racionalista representa lo racional y lo geométrico.

Lo orgánico representa lo racional y lo orgánico.

RACIONALISMO : Obra de razón, no interesa la naturaleza

Universalidad: Regla, sistema, ley.

Arquitectura como mecanismo.

Formas estéticas basadas en geometría.

Intelectualismo: actitud mental.

Reacciones contrarias: No importa la máquina, lo importante es vivir.

Anulación del sentimiento.

Tomaron la ingeniería como fin en vez de como fundamento.

Anulaba la personalidad.

Impetuosa reacción antihistórica.

Notas adicionales: El racionalismo es de 1920 a 1930.

La orgánica de 1930 a 1940 en su preparación. Vino reacción en Europa, contra el Racionalismo, contra su esquematismo, cumple considerando sus principios, la arquitectura debe ser racional.

En Europa: 1º No viene de América, es independiente aquí. Respecto a lo orgánico, representa algo nuevo. 2º Derivaba del racionalismo y significaba una superación, pero no una oposición al Racionalismo.

Dicen los organicistas, (Alvar Aalto) : "El funcionalismo técnico no pretende ser toda la arquitectura. La Orgánica pretende resolver problemas en el campo psicológico. Humanizar.

LA ARQUITECTURA RACIONALISTA

Principios de la arquitectura racionalista

Construyamos la estructura de las cosas sin ninguna división interior y cada cual las subdividirá luego como quiera (La planta libre). La planta libre no ha sido el punto de partida de la Arquitectura orgánica para una composición planimétrica, sino el resultado de una creación espacial...Establecer de antemano las dimensiones generales de un edificio dentro de una figura geométrica simple para dejar luego que ésta se divida a voluntad, no es procedimiento espacial.....no es sino hacer una subdivisión mecánica de espacios no pensados, por cuanto están predeterminados por el volumen.

La planta libre de Wright (arquitectura orgánica) se forma desde el interior hacia el exterior, como consecuencia de una arquitectura centrífuga del espacio

La arquitectura orgánica ha traducido a términos espaciales una tradición planimétrica expansiva.....

La arquitectura racionalista europea niega los materiales. Formas de abstracción preconcebidas. Escala fuera de lo humano sometido.

De la arquitectura orgánica de Wright

Wright es el arquitecto en América que influye en Europa. La verdadera arquitectura es poesía. Un buen edificio orgánico es el más grande de los poemas. En América se le considera un poeta con gloria nacional. Frente a los racionalistas europeos, Wright predica la solución plegada a la fenomenología humana. La coherencia con la vida consustanciada con el espectador-actor, plegada a la tierra, unida a la naturaleza. La poesía no está en la periferia, sino que es algo profundo que hay que buscar en la vida a medida que se vive.

No es un culto estético, ni un juego de razón intelectual sino una nueva integración de la vida humana. Wright ama el estilo gótico, lo contrario que Le Corbusier.

LA CIUDAD UNIVERSITARIA

El Futuro

El Plan que nos deja abierto el camino es apenas menos desordenado que el empirismo obcecado que rechaza el plan.

¿Existía un ambiente propicio y se estaba en la posibilidad de fundar una política universitaria en el ambiente de 1927?

Se necesitaba no solamente un nuevo conocimiento de los hechos, pues éstos en si mismos son inertes, lo que si se necesitaba eran esos impulsos estéticos y plásticos que crean nuevas actividades y nuevas fórmulas de contemplación.

La Planificación

La planificación implica la coordinación de las actividades humanas en el tiempo y en el espacio sobre la base de los hechos conocidos respecto al lugar, al trabajo y a la gente.

A la Ciudad Universitaria no se la puede juzgar ahora, durante la construcción. Hay que hacer un primer juicio de la idea, tener en cuenta las dificultades que la adulteran.

¿Que elementos además del profesor y del arquitecto deberían o debieran intervenir en el planeamiento? Téngase en cuenta que se ha de operar con nuevos emergentes en lugar de con viejos dominantes.

¿Que gran nota para España el de un gran esfuerzo colectivo para un fin cultural? El area de la Ciudad Universitaria es justamente amplia para su función, pero también capaz, por su evolución, de ejercer sobre ella el debido control.

¿Porque no se han empleado cubiertas de pizarra inclinadas, argumento= masas grandes de edificios en formas no concentradas y no cuadrangular (El Escorial), diedros grises en formas no cerradas.

En la Ciudad Universitaria queremos lograr la unión orgánica del jardín (la naturaleza) y el aula y el laboratorio: LUZ, COLOR, ORDEN, REPOSO VISUAL.

Sacrificar el espacio, la convenciencia y la eficiencia al aspecto ornamental y " sin gusto tradicionalista y caprichoso, es un error del que se ha querido huir en la Ciudad Universitaria.

El patio cerrado en una aglomeración es equivocado, columnas y elementos que encarezcan y resten eficiencia económica, es un crimen.

Claro que la perfección de la C. U. no se consigue sin el complemento: Buenos maestros. Quisieramos que la C.U. en vez de un mecanismo fuera un organismo.

La C.U. es un organismo con la características de la biología: crecimiento, reparación, renovación. Es una parte de la vida universitaria en sus tres aspectos: biológico, psicológico y sociológico.

El fin del proceso social no es hacer que el hombre sea menos poderoso, sinoque alcance un desarrollo más completo y humano que le capacite para exaltar los atributos específicamente humanos de la cultura, que no sea carnívoro feroz ni autómatas insensato.....(Lewis Mumford: La cultura de las ciudades).

El regionalismo en arquitectura quiere decir adaptación de las condiciones naturales de la tierra, del ambiente pero no que haya que aceptar formas tradicionales.

Al iniciarse el trazado de la C.U. se planteó el problema de si el parque (jardín de la C.U.) debería considerarse como un recinto totalmente privado o cerrado con posible acceso al público, o abierto, conviniéndose en que debería ser público, y tanto porque lo era

anteriormente, como por la consecuencia del contacto del pueblo con la C.U. que aprendería a amarla.

La Universidad de Alcalá en su evolución presenta fenómenos de crecimiento detenido, de muerte parcial y de auto regeneración en la C.U. pero en otra forma puede que el principio sea el mismo. Madrid es una metrópoli, una urbe mundial, míresela como heredera de la Universidad de Alcalá.

Renovación biológica de la universidad! La C.U. de Madrid ha dado el ejemplo, precisa de FE en la comunidad para el objetivo final. Más trágico que la carencia de medios es la carencia de fines.

En la C.U. se ha conseguido la fórmula ideal: la enseñanza en plena naturaleza, el escolar, el estudiante había de acudir al campo recorriendo grandes distancias.

En la C.U. durante horas el estudiante debe vivir la vida de una ciudad natural, sin comercios, sin ruidos ni aglomeraciones públicas, malolientes.

La Universidad no debe ser un producto consecuencia de la metrópoli y sin embargo generalmente lo es, el mismo énfasis en los edificios, el mismo criterio urbano. La C.U. tiende a ser precisamente lo contrario.

Todavía no se ha pensado en la magnificencia que pueden alcanzar las fiestas escolares en unión de la naturaleza.

Dejar sentir el peso de la C.U. sobre todo Madrid, y su valor sobre toda la Nación. El Ayuntamiento de Madrid no comprendió esto, el tono que la C.U. da a Madrid.

La C.U. es la Universidad. Lo que hace falta es que esta Universidad no pierda aquí el poder, el mando.

En la C.U. no se tiene la compresión, la apretura y la congestión que es la característica de la población "neo-técnica". De los dos tipos en que pueden agrupar todos los trazados, el formal o mecánico y el adaptativo o vital tienen sus inconvenientes. Lo mejor es el plan orgánico que abarca ambos conceptos, la adaptación y el orden formal, el funcional y la claridad y coherencia abstracta del diseño, aprovecha la oportunidad y sin embargo resulta conveniente en cualquier época.

La C.U. representa, superando el carácter de la arquitectura neo-técnica materiales sintéticos, superficies limpias, lisas, escasa ornamentación, perfección en el marco de obra, resistencia en los nuevos materiales que hace cien años se iniciaron en el Crystal Palace de Londres 1891.

La CU. tiene mucho que ver con la forma del avión. El trazado de la C.U. es mejor que el de Madrid, adaptado al terreno, con espacios verdes bien ponderados, más lógico, aunque su programa lo permitiera así.

La arquitectura de la C.U. no puede ser una arquitectura teatral de relumbramiento sino una arquitectura eficiente, sana, práctica.

La Universidad tiene hambre de espacio, de luz, y de aire puro y de silencio.....

Como todo esto influye en los hábitos de vida y de trabajo. Si hay una característica dominante en la C.U. es la salubridad.

Las adaptaciones históricas son la negación de los estilos históricos. La arquitectura histórica no puede recuperarse.

El estilo arquitectónico debe armonizarse con el trazado, el carácter de ciudad. Un trazado nuevo no puede contener formas viejas. Es importante conocer que grado de servicio hacen a la mente y la salud del estudiante el ambiente puro de luz y el aire y de vegetación de la C.U.

Así como en la ciudad medieval, en el centro se alzaba la Catedral o la iglesia principal tanto por razones prácticas de reunión como por razones simbólicas y allí solían converger las principales

rutas. Plaza que era ágora y acrópolis. La posición central de la iglesia constituía la base del trazado de la ciudad medieval. Aquí la C.U. no tiene que ser así. ¿Por qué?

La C.U. debe ser el refugio como lo era el claustro en la Edad Media, para el estudio y la meditación. El carácter público de la C.U. puede haber sido un gran inconveniente. Error ha sido interpolar otras circulaciones. La C.U. como sede de una nueva corporación. Cuanto más fuerte sea la corporación mejor vivirá.

La Universidad ha llegado a ser para la ciudad moderna lo que la catedral para la cultura predominantemente religiosa de la Edad Media" (Lewis Mumford: La cultura de las ciudades.)

"El arte está en el hombre, más para encontrarlo en su reino interior es necesario que el hombre, todo entero, sepa trasfundirse en su obra".

"El arte del cual el hombre puede disponer en absoluto, aquel que no guarda secretos para él y no se refleja nada, fuera de su gusto y su razón, ese arte es precisamente un arte sin el hombre, un arte que no sabe expresarlo ni siquiera representarlo." (Lewis Mumford: op. cit.)

En la nueva arquitectura ha de estar la imagen del hombre. Ha de hablar el alma del arquitecto al alma del hombre espectador.

El sacrificio del artista debe alcanzar al arquitecto. El peligro es que perezca la arquitectura. El acontecimiento histórico y político actual es suficiente para transformar la arquitectura influyendo en sus raíces para su transformación.

Por algo se reúnen la arquitectura, la música y la poesía lírica como artes afines que sólo representan al mundo interior o para decirlo con otras palabras expresan sin representar. La música y la arquitectura, constituyen el criterio espiritual, el sentido íntimo de la obra.

Todas las artes, decía Schopenhauer, aspiran al estado de la música.

"Composición", que vil esta palabra, decía Goethe.

En arquitectura, como en pintura y en poesía, la carencia de estilo significa al mismo tiempo resecamiento del contenido humano: abundancia de fórmulas nuevas y disgregación del tejido vital de la obra de arte.

La C.U. debió someterse a la crítica, como toda nueva organización urbana (o reforma), ¿pero que crítica? Sería la competente, no la popular, sino la específica. (Y así se hizo con Rockefeller). Aquí nadie sabía de esto. Y en todo caso lo conocían los arquitectos.

Pero aquí había que luchar con la gran fuerza de la tradición. Si ha de existir renovación en la C.U. estableciendo ahora constantes que lógicamente no han de variar, tales como luz, aire, silencio, las variaciones eran las que acentúan o mejoran estas.

CONVERSACION CON D. MIGUEL FISAC

En su casa-estudio de Alcobendas. El 16 de Octubre de 1991.

Preg: Que tipo de profesor y profesional era para Ud. D. Modesto?

Cont: Bueno, yo tengo que decir como preámbulo que López Otero a mi me parecía, mejor dicho, era, un gran señor, y era buen profesor, lo que pasa es que no se mojaba. Era muy cuidadoso, muy respetuoso de lo que pensábamos y lo que hacíamos, de forma que era difícil en la clase qué tendencias o qué cosas podía plantear sobre cosas muy concretas sobre arquitecturas, sobre movimientos, sobre circunstancias. Bien es verdad que el tiempo que yo traté con él fue el último curso de proyectos que fue en el año 1941-42.

Siempre planteaba proyectos bastante espectaculares, el proyecto de fin de carrera fue un museo en Mérida precisamente y anteriormente nos había puesto una estación de ferrocarril y el Arco de triunfo de la Ciudad Universitaria.

Bueno, yo me llevé muy bien con él. Me acuerdo que en el proyecto del Museo de Mérida yo hice una cosa romanas y me dijo: ¿Y la chimenea de la calefacción? y yo le conteste: Yo he vivido en Badajoz y es un clima muy benigno no merece la pena poner calefacción, a lo que me contestó: Buena manera de suprimir problemas.

Porque en aquello que yo había hecho una calefacción reventaba todo.....

En fin, él hacía comentarios pero no se metía en el fondo de los problemas que pudieramos hoy tener. Se veía que era un buen arquitecto, tiene creaciones realmente buenas y conmigo siempre fue muy amable, muy atento.

El siempre insistió en la conveniencia de pasar por la Academia el título de arquitecto. Luego un día me comento que daban un premio en la Academia que era de Carmen del Río o algo así. Era un premio que daban entonces al acabar la carrera. Yo me presenté y me lo dieron, comunicándome la Academia que ascendía a 500 ptas, que entonces era algo.

El sobre su punto de vista no daba más, veía los tableros, comentaba alguna cosa. De su labor como arquitecto diré que a mi me parece que unas de las cosas que habría que resaltar es su tema principal durante muchos años que fué la Ciudad Universitaria. Con ese motivo fue a Norteamérica, vió la nueva arquitectura norteamericana de la época y yo creo que tiene influencias de aquella época: Sullivan etc. En los hoteles por ejemplo yo creo que hacia una arquitectura muy correcta.

Pero yo creo que hay un tema que hay que resaltar y es el encargo que le hizo "La Unión y el Fenix" del edificio esquina con las Calatravas. Al encontrarse con aquel edificio, él luchó para hacer una cosa que no rompiera la línea general del edificio de al lado. Como por otra parte le daban un volumen que los propietarios no podían tirar por la borda pues él entonces hizo la solución de la torre que ya no rompe la línea de la calle, lo que pasa es que luego llegó un arquitecto catalán e hizo enfrente el Banco Vitalicio y se cargó la calle.

Yo he escrito en algun ocasión en algún libro de Madrid: Que si esto que hizo el arquitecto catalán lo hubiera hecho un arquitecto madrileño en el Paseo de Gracia nos pondrían tibios. y la realidad es que cuando aquel hombre hizo aquello nadie se enteró. Ser cargó la calle de Alcalá y se quedó tan ancho.

Yo creo que López Otero hizo ese proyecto con verdadera sensibilidad y que no se lo agradeció nadie por supuesto. Pero creo que era una obligación y realizó algo realmente interesante.

En un punto clave, en donde él puede lucirse, donde le exigen unas ordenanzas, unas restricciones tremendas que cumplir, en vez de lucirse, algo fácil para él, y cargarse las Calatravas. Mantiene una posición de humildad, de ver lo que conviene al conjunto. Actúa como un arquitecto realmente sabio.

Creo que esto hay que destacarlo, así como en la Ciudad Universitaria no acierta , simplemente porque pierde la escala. Creo que la Ciudad Universitaria esta fuera de escala.

Preg: Según algunos críticos hubo una excesiva inexperiencia en el caso de la Ciudad Universitaria.

Cont: Claro, porque por ejemplo en Boston, lugar donde ellos pueden tomar datos, es un estilo completamente distinto, un neogótico. Pero se consigue un campus de cierto interes. En nuestra Ciudad Universitaria no se consigue crear un tejido urbano y en consecuencia se desborda su escala. Ya cuando se hizo una exposicion sobre la Ciudad Universitaria comenté que no era un conjunto sino edificios sueltos. Por ejemplo, una Universidad sin grandes valores arquitectónicas es la de Méjico sin embargo esta tratado en este sentido. Los edificios serán mejores o peores pero tienen un valor urbanístico muy grande y consiguen una serie de espacios sociales importantes que están dentro de todo eso. En ésta Ciudad Universitaria yo creo que no. Ahora, las cosas sueltas que el personalmente hizo y la gente que eligió para hacerla son acertadas

De todas formas, yo la relación que tuve con él, que todavía seguia de Director de la Ciudad Universitaria cuando yo hice, bueno cuando empecé, porque luego se quedo sin acabar, este pequeño edificio que luego me hicieron unas cosas fatales porque ni se molestaron siquiera en enterarse de lo que debía ser. Entonces yo dije, no quiero romper el paisaje abierto a la sierra etc. que quise respetar.

Luego como Director pues, realmente fue muy eficiente, y yo tuve con él alguna cosa curiosa porque como mi curso era muy reducido y habíamos pasado una cosa que entonces se llamaba el ingreso complementario e hicieron una prueba muy fuerte que cuando llegamos los que habíamos quedado hicimos el examen con mucha facilidad.

Luego vino la guerra que nos interrumpió.

CONVERSACIÓN CON D. FRANCISCO JAVIER SAENZ DE OIZA

En su estudio de C/General Arrando N° 11. El 18 de Febrero de.1992.

Preg: Que tipo de profesor era López Otero? Obligaba mucho a seguir una serie de normas o daba mucha libertad.

Cont: Hombre, López Otero era un profesor que consideraba la arquitectura con mayúsculas como una bella arte y toda su preocupación era e problema formal de la arquitectura en el entendimiento de lo que en aquella edad se entendía por formalismo, por composición, por belleza, por forma y esa era su preocupacion,es decir, consideraba la arquitectura desde una angulación que hoy día está más desprestigiada entendiendo la arquitectura como una bella arte. Intentando mantener esa dignidad de la arquitectura, esa calidad que muchas veces en el movimiento del funcionalismo se habla más, la palabra ya lo indica, del desarrollo de las funciones, de la adecuacion de la planta a la función. Del desarrollo de las plantas, que de el problema de la forma revolucionaria de la Bauhaus o de las Escuelas mas avanzadas de arquitectura de Europa, del constructivismo, el plasticismo etc. El cubismo, Le Corbusier, los veía como movimientos dijéramos un poco apartados de la linea de la evolución academica que seguía la arquitectura de la Escuela de Duránd, la Escuela francesa de la Academia de Beaux Arts, de las grandes entregas de los seleccionados de la Academia que eran los buenos. Los que hicieron el Teatro Nacional de París y todos eran pensionados en Roma y hacían sus experiencias de Villa Madama y de Villa Julia y encontrar al final la raíz de la pureza y de la belleza de la arquitectura. Esa era la linea que defendía D. Modesto, trataba la arquitectura ampulosamente, con una fuerza formal, osea que los proyectos tenían que ser en cierta medida de calidad formal, composición simétrica ejercicios muy académicos de arquitectura.

Preg: No admitía novedades?

Cont: Si, porque no iba a admitir, pero eramos los alumnos los que efectivamente asumíamos esa manera de nueva producción de la arquitectura que ellos como maestros, pues en cierta medida defendían. En aquel entonces no era, como si dijéramos, la pieza más destacada de la Escuela. El profesorado tenía un nivel Anasagasti o Flórez o Torres Balbás o D. Modesto, en oposición con Moya que en aquel momento empezaba. Pero Moya era más abierto, aunque a la vez era más opuesto , tenía una gran oposición a la arquitectura del hormigón a la arquitectura de Le Corbusier y se enfrentó....Yo creo que la posición de Moya podría venir posiblemente del enfrentamiento que tuvo reconocido con Wright en el concurso del Faro de Colón, de Sto. Domingo, fue un concurso sensacional de los años 20, creo que fué el 29. Se publicó uno o dos numeros especiales de la Revista de Arquitectura dedicados a como es el Faro de Colon, entonces Moya fué descartado por Wright que era parte del jurado y eligió un proyecto de tres cruces tumbadas en que hizo una especie de monumento maya vertical, era una gran cruz con una figura, todo era un alarde de conocimiento de como era la arquitectura precolombina no? Fabulosa,Moya era un monstruo. Y Moya habia hecho otros concursos y otros proyectos, Museos de Arte Moderno en Madrid en la linea del movimiento digamos racionalista de la arquitectura a que Moya se convierte. Se paso después de la guerra a una linea más continuista más academica, con lo de Zamora y la Universidad Laboral de Gijón. Siempre fué un arquitecto que tenía una garra que no tenían otros. A lo mejor el mismo D. Modesto pues era de una raíz mucho más académica pura. D. Modesto era el que inició la Ciudad Universitaria, que desarrolló con Pascual Bravo el Arco de Triunfo. Hacía una arquitectura, en cierta medida digamos estilizada de los órdenes clásicos, con una cierta depuración, una cierta limpieza.

Preg: Cree Ud. que aportó con su arquitectura López Otero hizo algo realmente novedoso?

Cont: Yo creo que el suyo era ese camino de la dignidad de la arquitectura. Porque su propuesta para el Paraninfo de la Ciudad Universitaria pues era fabulosa en su diseño formal, pero era más

teórico ,no tenía, diríamos esa fuerza vital que tenía Moya, y eso que era un enfermo, tenía mala salud, pero tenía una fuerza de producción que a mi me admiraba. Y D. Modesto aparecía siempre como la gran figura de la arquitectura de la Diosa Atenea , una linea distante y distinta y a parece como con una linea de delimitación. Procuraba no dibujar, sugerir que el alumno hiciera más simétrico, más grandilocuente incluso con los proyectos que ponía de ejercicio, un edificio de oficinas que tenía que tener una cierta composición, una Escuela o Academia de Bellas Artes para Madrid, un Círculo de Bellas Artes, un Círculo de artistas, un Museo Colombino en Huelva, estos eran los proyectos que proponía siempre. A mi me separó en algún momento y me hacía estudiarme galerías comerciales de Madrid, pasajes de la Montera, pasaje de no se qué , trabajo un poco de estudio de composición de plantas... podríamos decir un poco más urbanas.

La idea que teníamos nosotros de D. Modesto era eso, un hombre que amaba la arquitectura en unos términos muy académicos. Para él no había más arquitecto que Schinkel y Otto Wagner, la Secesión Vienesa, todo lo que se salía de ahí era para D. Modesto como pecaminoso. Schinkel era como el Non plus ultra, porque esa manera de dibujar, esas acuarelas que hacía Schinkel esas composiciones clásicas eran su sueño dorado. El hablaba siempre de la arquitectura como una cosa aurea.

Luego algún alumno se pasaba y, se contaba la aneecdota en la Escuela de D. Modesto que un día a un cierto alumno le dijo: A ver explíqueme y le seguía por la planta, sus composiciones, sus ejes etc. y cuando empezó a hablar de los materiales el alumno decía que todo eran mármoles y bronces y al final le dijo : una cúpula dorada, de oro y el le dijo: "querido alumno hasta aqui le he seguido, pero a partir del oro ya no puedo acompañarle.

Pero a el le gustaban las composiciones así. A mi me apreciaba como alumno, pero yo era demasiado académico entonces, aunque yo era un revolucionario ya en aquel entonces, siempre contestaba con "Vers un Architecture" de Le Corbusier, cuando el hablaba de las composiciones. Yo de lo que me he dado cuenta más tarde es que realmente el académico era Le Corbusier, para mi, para ti o para otro de la calle no se. Pero para mi era el verdadero continuador del discurso de la Academia, como en otros tiempos fue Vasili Uffizino y Lorenzo el Magnífico y la Escuela de los Neoplatónicos del primer Renacimiento eran los verdaderamente académicos, es decir, los que querían recuperar el sentido de la Academia. Quien duda, que cuando uno habla, tengo ya 74 años, y uno medita sobre la historia de la arquitectura que el verdadero espíritu de la Academia era Le Corbusier.

Le Corbusier era el que mejor sabía dibujar, el que mejor sabía componer, el que mejor sabía definir lo que era la arquitectura. Cuando Le Corbusier da "la defense de la Architecture" que ha sido tergiversada por la historia, el cajón se ve magnífico bajo la luz, el no dice nada de eso ,esa es la primera parte de la definición, luego el habla del decoro y del ornamento, dice que la codenature es el juego sabio y magnífico, es decir que el detalle es el fundamento de la arquitectura.

Entonces está dando una definición académica de lo que es la arquitectura, es decir, que la Academia se habia agotado en sí misma con una preocupación formalística separando la Escuela politécnica francesa de la Ecole de Beaux Arts haciendo una arquitectura poco joven de pura organización formal.

Por otro lado estaba el movimiento revolucionario, funcionalista de la arquitectura, de examinar determinadas plantas y la búsqueda de un lenguaje universal que en ese orden podía ser académico o no. El movimiento racionalista de la arquitectura, lo que tenía de academicista, en el sentido clásico. Pero había como una no digerida batalla con la conservación de las directrices de la Academia en la cual se perdieron algunos aspectos fundamentales de la arquitectura que yo considero, por ejemplo, el más fundamental y más criticado arco en la arquitectura postmoderna es la aparición de la puerta como fundamento de la arquitectura.

No hay proyecto en las Revistas de arquitectura moderna ni edificio de oficinas que no sea una gran portada, es decir se ha vuelto a recuperar el eje de una manera espantosa, de una manera exagerada y el movimiento del racionalismo pretendía olvidar el eje y la puerta. La puerta como simplificación de la arquitectura. Y la puerta, por ejemplo en la Biblioteca de Viipuri de Alvar Aalto apenas si se distingue, decía Le Corbusier que la puerta es un objeto secundario, se hablaba de la democracia, del pueblo, de las muchas puertas de los estadios pero no había puerta, manera de entrar al edificio desde la composición. Y ahora vivimos todo lo contrario, es absolutamente disparatado, o sea que ahora cualquier joven arquitecto que ve en una Revista una fachada de un edificio siempre tiene un arquito arriba, o un arco arriba y un arco abajo y un eje central.

Es decir, los movimientos en arquitectura son así de alternativos y se pasa de una situación a la contraria. Le Corbusier defendía la pura forma y los otros defendían la pura función como reacción a la pura forma y la arquitectura es la arquitectura ni la forma ni la función, es un complejo artístico que tiene tanto de formal como de utilitario. Y en ese orden, para mí, con el tiempo he descubierto que el que ha sido más defensor del escrito es él, pero hoy día consideramos muchos que es insuperable, es decir, no se puede comparar a Le Corbusier con Kahn, a veces algo se puede comparar Mies van der Rohe con Le Corbusier como los dos puntales de la arquitectura, o Wright siguiendo un poco un movimiento más nacionalista, regionalista. La arquitectura de Wright no es tan racionalista como Mies o como Corbu.

Es más fácil implantar la arquitectura de Wright por Europa que implantar arquitectura de Mies o de Le Corbusier. Pero en ese orden de cosas cuando a él le contestaba, a D. Modesto, con Vers un Architecture, entonces yo creía que hacía una revolución, él no lo entendía. Yo creía que hacía revolución y lo que acababa de encontrar era arquitectura.

Preg: Pero lo aceptaba?

Cont: Bueno lo aceptaba, pero a regañadientes. Pero el problema fundamental, es que yo en aquel momento no me daba cuenta de que yo lo que de verdad defendía era la verdadera Academia, porque la verdadera Academia era hablar del ornamento, y hablar de la forma y hablar de la composición en lugar de la función. El lenguaje de Le Corbusier era mucho más comprometido con todos esos aspectos que el lenguaje del querido maestro que era más formalístico.

Preg: En las notas que tengo yo tuyas para conferencias que daba y artículos, al hablar de nueva arquitectura, él dice que es necesaria, que la nueva arquitectura debe avanzar, debe seguir su camino etc. Que él está anticuado, que no la puede comprender en algunos aspectos etc.

Ataca mucho la arquitectura de Le Corbusier, por malentenderla, yo creo, no?

Cont: Ellos consideraban que revolución era el cambio, no se daban cuenta que la revolución es el continuismo de lo que ellos han ido degenerando con el uso. La Academia francesa ha tenido su momento interesante, la época revolucionaria de Bullé, Violet Le Duc etc. era fabulosa. Pero luego la Academia se convirtió en una pastelería, se dedicaban a jugar con barro. D. Modesto ya no lo cogió, pero yo lo sé por mi padre, que en la Academia se tiraban pelotas de barro entre los estudiantes y que estaba fundada en las maquetas de barro. Claro el barro determina una forma de hacer la arquitectura, una arquitectura más práctica, más ornamentística y táctil. Esta es la arquitectura de la Gran Vía, por ejemplo, no? Es una arquitectura hecha en una Escuela en la que el modelado era, hace mucho, la herramienta, verdad? Como el rotring y el ordenador determinan una manera de ser de la arquitectura. En aquel entonces, el modelado que luego se quitó porque manchaba toda la Escuela, venía de la escuela francesa, pues determinaba una manera de hacer arquitectura.

Y López Otero se había educado en esa Escuela y efectivamente él tenía un espíritu mucho más conservador que podría tener Moya que era un lenguaje más abierto. Pero con el tiempo uno descubre que lo que tenía de hermoso D. Modesto se ha perdido ahora totalmente. Se ha perdido el valor de la arquitectura como ejercicio de artista. Es decir que ni el arquitecto cobra dinero ni puede

cobrar por hacer unas naves que son barracones. Se ha perdido esa concepción del edificio utilitario, sin sentido, es decir no hay un aeropuerto ni una feria, en general no? Que parece que debería ser una composición, en orden a la arquitectura, la que debería hacer máquinas. El Palacio de Cristal de Paxton o una propuesta de la arquitectura tecnológica de su tiempo con una propuesta formalizadora.

Y ahora se quiere olvidar que la arquitectura es una bella arte y se quieren hacer unas cajas sin sentido delante de las cuales nadie se hace una fotografía, no son humanos, no tienen un contenido arquitectónico. Es lo que queda expresado en esas obras.

Ayer pregunté yo en Arco, en una caseta, cuanto vale esta esculturita? Y me dijeron 5 millones. Porque un escultor puede cobrar por eso y yo no puedo cobrar 5 millones por una casa? Si yo soy tan artista como él. Hoy día no está valorada la arquitectura. Si estuviese valorada yo no tendría indignidad(?) para pedirle a un cliente 17 millones por una casa. Porque Lucio Muñoz o Chillida no tienen vergüenza de decir éste es el valor de mi obra.

También uno puede intentar someter a la arquitectura a unas tarifas, a unas reglas de producción de la arquitectura que realmente no tiene nada que ver con la arquitectura que defendía D. Modesto. Luego si están hablando de D. Modesto habrá que defender, por lo menos, la no pérdida de sentido que tenía cuando sabía que la arquitectura en la historia era una bella arte y y en el futuro será una bella arte. Se vive un período de crisis, el objeto técnico del becerro de oro, tanto tienes tanto vales. En general no han sido todos los tiempos así y generalmente eso pesa en la arquitectura. Porque la arquitectura es de las artes más universales que expresan mejor la cultura de los pueblos.

La pintura expresa, la escultura, pero quien duda que a los pueblos se les reconoce por su arquitectura. Los egipcios por su arquitectura egipcia, los mozárabes por su arquitectura mozárabe y el románico y el gótico son un sedimento de lo que son los pueblos.

Entonces esta arquitectura dijéramos despreocupada, materializada y de mérito pues expresa una cultura que efectivamente está en crisis en búsqueda de una nueva preocupación. Pero no es lo mismo la época de El Corbu, Mies, el constructivismo Ruso, el neoplasticismo que el momento actual. Vivimos del neopostmodernismo.

Preg: Y aquella época de la que he hablado también con el Sr. Fisac y me decía que el de la Escuela salió totalmente perdido ?

Cont: Hombre perdido...era un momento difícil. Yo salí en el 46, me fui a America y me traje Revistas americanas, las únicas que entonces había en España.

Preg: Decía que uds. habían vivido una época muy aislada...

Cont: Si, muy aislada. Para salir como alumno pensionado a América, tuve que hacer un montón de trámites. No salía nadie de España. No había comunicación de España con el resto del mundo. Desde los años de la guerra hasta el cuarenta y tantos. Y claro en ese período aquí no había ninguna información de la arquitectura del exterior. No poca, ninguna. Pregunte ud. por Revistas de arquitectura de esa época en la Biblioteca, verá lo que hay. Y entonces, pues claro se vivía en precario.

Preg: Y luego encontró cada uno su camino en solitario?

Cont: Claro. Fisac se fué a los países nórdicos, y encontró una vía, Asplund etc., y otros nos fijamos en el movimiento moderno más tarde, las casas de Fuencarral etc. haciendo una arquitectura funcionalista, era un momento de pérdida. Pero vamos para mí el papel que existe hoy....es que hoy una portada es tan aberrante y tan disparatado como hacer una arquitectura vernácula o perdida en una sociedad incomunicada. Y todas esas propuestas para Berlín de los grandes pioneros de la arquitectura de hoy se sostiene. Hay muchas cosas que no se sostienen de ninguna manera. Yo no se si ud. se da cuenta pero nosotros ya somos viejecitos y nos damos cuenta que eso no se sostiene. Es decir que la arquitectura tiene su papel y su función y su representación y su composición y sus leyes que le son propias y muchas veces no se atiende a ellas y se hacen cosas que de momento

están muy bien que al cabo de dos años ya no interesan a nadie.

A mi me recuerda esto a la Normativa cuando te dicen: es que trabaja con la Normativa del hormigón del 90, pero si los edificios duran mucho más que las normas, porque cada tres años la Norma tiene que cambiar si los edificios se mantienen muchísimo más. Se vive demasiado al día, se legisla para el momento y las revistas del presente y no se piensa que aquello tiene que durar. Yo hago la prueba con mis hijos, les enseño una Revista y como no sean los últimos números no les interesa nada. Pero si eso está en la calle, hay que hacer una calle que se pueda leer todos los días no que sea de hoy. Y en ese orden la arquitectura sufre una crisis. Pero bueno de L.ópez Otero no te puedo decir nada más. Él defendía la arquitectura por la arquitectura y esta teoría también es enfermiza. Hay que defender la arquitectura por sus principios. No por rimar sonóramente una composición literaria se puede llamar verso. Puede no tener la rima y seguir siendo un verso, porque es una cosa más profunda lo que le hace distinguirse. Y en ese orden, pues él defendía superficialmente la arquitectura de Schinkel, la Secesión vienesa eran sus modelos.

Preg: Pero la arquitectura de L.ópez Otero no ha dejado ningún rastro, ninguna escuela.

Cont: Hay muchas maneras de dejar huella, fíjese ud. en la arquitectura de Torres Balbás y ha dejado más rastro que nadie. Para mí el verdadero maestro era Torres Balbás. Él decía que el tamaño de la piedra dependía del látigo del patrón, y que los egipcios podían tener quinientas personas moviendo una sola piedra de cien toneladas. Hoy día en un mundo libre es imposible. Eso es una lección de arquitectura dada por Torres Balbás.

Lopez Otero nos llevaba a hacer una arquitectura que dijera algo, que te sobrecogiera y eso es lo que da contenido a un proyecto y no otra cosa.

CONVERSACION CON D. FRANCISCO DE ASIS CABRERO.

En su casa-estudio de Avda de Miraflores Nº14. El 9 de marzo de 1993

Preg: Cree Ud. que López Otero ha dejado huella en la arquitectura española, aportó algo a su formación como arquitecto, fué buen profesor ?

Fué Ud. alumno suyo y formó parte de esa generación tan difícil que estudió en etapas entre el antes y el después de la guerra, que recuerda Ud. de aquella época.

Cont: Es difícil comentarlo. D. Modesto era un buen profesor, un hombre de mucha categoría. No solo catedrático, sino Director de la Escuela e incluso creo recordar que fué Director de la Academia de Bellas Artes. No todos los profesores eran académicos, había unos cuantos, Luis Moya, Teodoro Anasagasti etc.

Lo que pasa es que fué una época en que las promociones de entonces y sobre todo en la mía comenzaron ya a aparecer las tendencias modernas y ellos eran muy conservadores. Claro la arquitectura española se desarrolló mucho durante la Dictadura de Primo de Rivera, se hicieron muchas cosas, pantanos y también la Ciudad Universitaria en la que intervino gente muy importante como Luis Lacasa, Agustín Aguirre etc. Pero no me parece que D. Modesto pese a dirigir muy bien esta obra, no me parece que aportara novedades a la arquitectura. Sus obras de aquellos años veinte, Ud. que lo ha estudiado más.....?

Preg: El en aquellos años había hecho ya un Hotel particular para Miguel Blay en la C/Pinar y un edificio de viviendas en la C/Fortuny que fueron premio del Ayuntamiento de Madrid, también el Hotel Nacional, el Gran Vía, el edificio de la Unión y el Fénix....

Cont: Yo creo que la obra de López Otero no sonó, no llamó la atención porque era un hombre muy refugiado en la Academia al margen de las nuevas tendencias. Por ejemplo en los años veinte se hizo la Ciudad Universitaria y tienes elementos como Zuazo que en la misma época hace la casa de las Flores. En aquella época se hizo también una cosa muy buena que fueron los paradores de Turismo que hicieron gente como Amiches y era una arquitectura muy interesante con un estilo muy español, blanca de teja curva pero muy limpia de ornamentación, líneas puras, osea muy modernas. Además esa arquitectura tuvo interés en el extranjero y cuajó. Aquí se le empezó a llamar estilo californiano mientras que en América se le empezó a llamar estilo español, tuvo gracia por que se consideraba recíproca la influencia.

El arquitecto que empezó a hacer esa arquitectura se llamaba Neuf que inventó un sistema estructural a base de bovedas hinchables para cubiertas.

Preg: Ese mismo sistema que utilizó Ud. para unas viviendas obreras?

Cont: Si, era un encofrado de goma al que se ponía una armadura y se gunitaba. Era un arquitecto muy moderno, hizo cosas interesantes aunque no resultaron. Y vino a verme, me animó a que fuera a California. El había hecho mucho dinero haciendo lo que ellos llamaban spanish stile que es el que aquí llamaban estilo californiano.

La nueva corriente española fue la que respiraron arquitectos como Moya y el nombrado Zuazo. Comenzaron algunos a meter estilo clásico como en los Nuevos Ministerios, surge la figura de Gutierrez Soto y el Ministerio del Aire.

Yo al acabar la carrera me coloqué en la obra sindical del hogar con Rafael Aburto. A mi me influyó muchísimo la obra de un arquitecto fantástico J. A. Coderch, que fué el que trajo aquí toda la arquitectura moderna italiana que a mi me interesó muchísimo, Terragni, Libera etc.

Preg: Ud. fue de la misma promoción que Miguel Fisac no? Que era una promoción muy chiquitita.

Cont: Si, fuimos compañeros y muy amigos porque eramos muy pocos.

A mira aquí está la revista que buscaba, Ud. conoce a Coderch?

Preg: Si claro....

Cont: Pues Coderch era un entusiasta del Escorial, aunque el no hacía nada parecido a eso. Y yo le acompañe a visitarlo e hice estas fotos que se han publicado hace poco en la Revista de Arquitectura. Nos invito la Dirección de la Revista a comer en Baviera, que es el restaurante donde nos reuníamos los arquitectos antes de la guerra y venía Coderch que nos hablaba sobre la arquitectura italiana ya nombrada qwue era mucho mejor que la arquitectura alemana de aquellos años, Mies van der Rohe, Gropius etc.

Preg: Ud. fue a Italia a ver la Arquitectura racionalista no?

Cont: Si, estuve en el estudio de Chirico el pintor, con Libera viendo toda Roma, viendo villa Karma, esto es lo más cubista. Es la época en que Le Corbusier hace esto..

Preg: Si, la casa Ozenfant....

Cont: Exacto, también es la época de Alvar Aalto.....aquí está lo que buscaba es Terragni, este edificio es precioso (estamos viendo la Casa del Fascio) todo de mármol perfectamente rematado, sin ornamento alguno. Tiene algo que no tienen los racionalistas anteriores como Le Corbusier, tiene algo surrealista, de misterio...Esto otro es de Libera. Y esto es de Aalto, que por cierto estuvo en Madrid y Carlos de Miguel me llamó por que como yo tenía coche, pues para pasearle un poco, yo fui a buscarle al hotel y le pregunté que es lo que quería hacer y me dijo que quería ver algo mio, algo de Madrid típico, comprar una mantilla a su mujer y beber vino de Rioja. Entonces yo le traje a esta casa que estaba terminándola por aquella época y le llevé a la nueva Iglesia de San Antonio de la Florida, que es un arquitectura muy limpia, muy sencilla aunque clásica.

Preg: Y de la arquitectura de Aalto, Gropius, Terragni les habían comentado algo en la Escuela?

Cont: No. Absolutamente nada. yo lo descubrí en mi viaje a Italia.

Además yo en aquella época enseguida gané el concurso de la casa Sindical.

Fue tambien la época de muchos poblados dirigidos, viviendas baratas.

Preg: Claro era la época de la reconstrucción, de la vivienda social etc. no?

Cont: Si. Surgió en aquellos años un arquitecto muy competente y listo, pero que luego se comercializó mucho que fué Gutierrez Soto. Cuando estuvo Alvar Aalto en Madrid nos invitó a un pequeño grupo a comer a su casa y a Aalto no le gustó nada, no lo elogió en absoluto. Estaba allí un arquitecto muy bueno, Carlos de Miguel, un hombre tremendamente modesto pero que ha hecho cosas buenas como las casa de la C/Miguel Angel que todo el mundo achaca a Gutierrez Soto.

Preg: Pues entre los arquitectos de ahora es muy poco conocido a que se debe?

Cont: Yo creo que a su modestia y también a que estaba muy metido en la Revista de Arquitectura de la que fué Director, y no se daba ninguna publicidad. De esa época y conocido es Sota, que le veo yo ahora mucho, pertenece a una promoción anterior a mi. También es muy conocido Julio Cano.

Preg: Julio Cano es más joven que Uds. Es de la generación de Carvajal etc. no?

Cont: Si, Cano es bastante más joven, incluso más joven que estos y es un arquitecto muy bueno. Carvajal también es fantástico.

Preg: A quien destacaría Ud. en nuestra arquitectura?

Cont: Yo creo que los grandes arquitectos que hay ahora en nuestra arquitectura son Julio Cano, Moneo y Carvajal sin duda.

Cont: Me acuerdo que cuando Carlos de Miguel era director de la Revista nos reuníamos para hablar de temas de arquitectura. Un día nos llamó y nos dijo vamos a hablar de un tema que hay que prepararse, el módulo. Y escogió el tema del módulo L de Leoz. Eramos unas veinticinco personas.. Entonces cogió la palabra Oiza y empezó hablando del módulo, criticando mucho el módulo romano y tal y tal, divagando muchísimo y sin darse cuenta acabó alabando el módulo y ensalzándolo, osea que al final una oratoria contra los módulos acabó al contrario. Así es él.

Preg: Volviendo a su época de estudiante, quienes eran los realmente valiosos?

Cont: En la Escuela de arquitectura eramos muy pocos, el racionalismo no nos lo enseñaron en la Escuela, veníamos de la guerra, de los años veinte. Osea que antes de la guerra, pues nada y después de la guerra estaba todavía todo muy verde, se tiende a una arquitectura clásica, destacando a Secundino Zuazo que hacia cosas muy buenas como la casa de las Flores, aunque luego hiciera los Nuevos Ministerios que es clásico. Empezamos en una época en que no nos hablaban de Le Corbusier, Wright, Terragni., yo todo eso lo he visto después, lo descubrí cuando fui a Italia.

Preg: Y que le parece a Ud. la Ciudad Universitaria?

Cont: La C. U. fue una época muy buena de la Arquitectura, trabajó gente muy valiosa que recogió a gente como Luis Lacasa, Pascual Bravo, y utilizaron elementos muy españoles como el ladrillo, la azotea, tenía un gran tamaño, pero poco ornamento.

Preg: Bueno, pero también Ud. fue muy bien aceptado, su arquitectura tuvo éxito enseguida no, como la casa Sindical?

Cont: La casa sindical es muy cúbica, totalmente desornamentada, sigue el camino italiano, no el de la Bauhaus. Yo hice un anteproyecto para el concurso y gustó porque tampoco era una cosa tan rara. Nos dieron el premio y para hacer el proyecto surgió polémica porque él quería cambiar algunas cosas, entonces yo tenía empeño en hacer mi idea, y la suya no era mala, pero distinta, así que nos fuimos al delegado de Sindicatos a que decidiera y nos pusieron por condición que se hiciera mi idea y no la de Aburto.

Ahora pensaría distinto, pero aquella era una época muy polémica.

Preg: Pero no se arrepiente de haberlo hecho no?

Cont: No, claro que no, la incluyo en todos mis libros...

CONVERSACION CON D. FERNANDO CHUECA GOITIA.

En su estudio de Pza. de las Salesas N°10. El 31 de mayo de 1995

Preg.: Quisiera que me contara como era D. Modesto, alguna anécdota de la que pueda acordarse y que cree Ud que ha aportado López Otero a la arquitectura española.

Cont.: Bueno, tu tienes un libro mío de la arquitectura occidental que habla de la arquitectura contemporánea y de Antonio Palacios y de los que le siguieron, que fué la generación de López Otero.

Yo le conocí bastante por una razón, yo acabé la carrera en el año 1936, fíjate si ha llovido. En el último curso la asignatura de proyectos la daba López Otero que era a su vez el Director de la Escuela. Él siempre tuvo conmigo desde su altura a mi pequeñez un buen trato, muy deferente y cariñoso.

Recuerdo que cuando yo estaba en segundo año de la carrera, pasé a tercero examinándome de unas asignaturas en el verano. Hicimos este salto poco usual una señora que se llamaba Matilde Ucelay y yo, ella era de mi mismo curso, empezamos y terminamos juntos. Ella fué la primera mujer que terminó la carrera.

Cómo eso fué un poco anormal, López Otero lo vió con buenos ojos. Al año siguiente en 1933 surgió la oportunidad de realizar un luego famoso viaje promovido por la Facultad de Filosofía y Letras por el mediterráneo. Este viaje del que luego se habla mucho, se plantea en el año 1933, entonces el claustro me elige a mi para que vaya a ese viaje, que llevaba muy pocos alumnos de otras Facultades. Los profesores eran de letras y con un acuerdo más o menos convenido, la Facultad de Filosofía consideró, que siendo este un viaje por Grecia, Egipto y Palestina, sería muy interesante también para los arquitectos y entonces señaló un cupo y ofrecieron unas becas para los arquitectos.

A mi me eligieron como uno de esos, de mi curso el único yo. Sin embargo por recelos, envidias y problemas que siempre ocurren en la vida se armó un pequeño lío, porque decían que yo no era de tercer curso sino de segundo. De hecho yo era ya de tercero y la beca era para alumnos de tercero, cuarto, quinto y sexto. Se produjo un movimiento bastante desagradable y a mi me quitaron la beca.

Pero entonces López Otero portándose muy bien conmigo dijo que aquello no era digno, pero como fué la asociación de alumnos la que me quitó la beca pero poco podía hacer. Entonces López Otero logró de la Facultad de Letras, exponiéndoles el caso, que se creara una plaza nueva pero no pagada. Entonces me dijo D. Modesto: *"Chueca hay una solución, yo he conseguido especialmente para Ud. esta plaza, pero tiene Ud. que pagarla"*. Mi familia andaba por aquella época muy mal de dinero, pero al final entre mis padres, mis tías etc. yo conseguí ir al viaje.

Ese viaje fué para mi muy importante dentro de mi formación, allí conocí a unos profesores que luego has estado permanentemente en mi vida, a Manuel Gomez Moreno, de quien soy casi discípulo. Allí conocí a D. Mauel Lafuente Ferrari, y a muchos alumnos que hoy son compañeros. Conocí, por ejemplo, a quien ha sido y es mi entrañable amigo Julián Marías.

Esto ya demuestra que López Otero tuvo una espeial consideración cuando estaba yo en tercero y se produjo este acontecimiento y yo le estoy agradecido porque gracias a él pude ir al viaje por el mediterráneo. Después, cuando yo estaba en sexto curso, tenía que hacer el exámen final de curso y me eligieron para que fuera otra vez como becario, en este caso a la Exposición de la Universidad Internacional de verano de Santander. Éste fué el curso último de ésta Universidad como Internacional, puesto que después vino la guerra.

Entonces se planteó de nuevo la cuestión de que yo no había acabado el proyecto fin de

Cont.: Si virreinal, bien llamado, porque el discurso de la Academia de la Historia no me acuerdo como fué..

Preg.: Fue sobre las "Técnicas de conservación de monumentos".

Cont.: Es verdad.

Preg.: Tenía D. Modesto tres hijas, y tuvo también un hijo del que no se sabe nada, ni siguiera su nombre. Un hijo que estaba enfermo y que murió, Ud. no sabe nada tampoco de esto?

Cont.: Nada, nada que curioso.

Preg.: Yo lo sé por dos pésames que le envían compañeros suyos de la Academia, uno Sotomayor que era pintor.

Cont.: Si, Fernando Alvarez de Sotomayor.

Preg.: Si, y otro el Marqués de Lozoya. Se que murió muy joven pero no se menciona en ninguna parte.

Otra cosa de la que no se nada es si realmente trabajó con Palacios. El dice que trabajó en una etapa muy breve.

Cont.: Yo creo que no hizo nada, que trabajó en su estudio, como ayudante, como estudiante colaborador pero siempre desde un plano inferior.

Preg.: ¿Mantuvo con algún otro estudiante la relación que tuvo con Ud.?

Cont.: Bueno, conmigo ya le he contado mantuvo una relacion muy afectuosa, pero nunca profesional. Otro momento en que él y yo tuvimos un trato breve fué cuando se llevó la portada de la Latina a la E.T.S.A.M. La portada de la Latina estaba en la C/Santa Engracia en un almacén municipal, despiezada y en mal estado. Entonces D. Modsto tuvo la idea de llevarla a la Escuela de Arquitectura, era para él un lugar muy querido. Yo pensaba que sería mejor colocarla en el viejo Madrid, en fin yo no estaba muy convencido de aquello. Yo hice el montaje ese que conoces perfectamente porque has estudiado alli. Montarla en un cuerpo de arquitectura. Eso me lo encargó López Otero y con ese motivo nos reunimos mucho.

Preg.: ¿Le hizo el encargo como Director de la Escuela?

Cont.: Si, si para que la montara y se me ocurrió hacerlo así con un cuerpo de ladrillo con una puerta por detrás como un pequeño Arco de Triunfo en miniatura. Yo le hice a D. Modesto unos croquis que le parecieron muy bien y entonces me encargó que hiciera ésta. Y hay una anécdota muy graciosa que no me acuerdo si tuve yo alguna discusión con el mismo López Otero sobre el emplazamiento y entonces era teniente de alcalde un arquitecto que se llamaba Navarro Sanjurjo que intervino en aquello porque como la pieza estaba en un almacén municipal pues hubo que contar con él. Designaron a Navarro y yo me acuerdo que un día discutiendo todos, sacó su vena bromista y me dijo : *"Pero Chueca como va Ud. a discutirle a un Señor que es hijo del General Navarro y del General Sanjurjo..."*. Esa salida era muy de López Otero, en realidad mi relación con él no acabó. Yo era con quien más relación tenía dentro de la Escuela, aunque la persona más relacionada con mis inquietudes de entonces era D. Leopoldo Torres Balbás, pero claro, D. Leopoldo y D. Modesto eran ambas respetabilísimas y notables y se consideraban mucho. Y entonces a través de Torres Balbás yo seguí manteniendo con él una relación. De lo que tampoco me acuerdo muy bien porque tuve muchos problemas, pero no vienen al pelo, es de cuando empecé a figurar, primero como auxiliar y luego como profesor ayudante en la Escuela. Me falla la memoria si todavía era Director López Otero, si presidía el claustro.

Preg.: El fué Director hasta 1943, le sucedió Emilio Canosa. Otro tema del que no se casi nada y me dijo Pedro Navascúes que me podía ayudar es sobre el Museo Nacional de Arquitectura que se aprobó con un real decreto, lo empezó a organizar con mucha ilusión López Otero y después cogió Ud. la batuta del asunto.

Cont.: El Museo de Arquitectura fué una de las ideas o creaciones en que López Otero tenía más

carrera y tenía que incorporarme a la Universidad y entonces López Otero salió magnánimo diciendo: *"Ud. no tiene que preocuparse de nada, conozco yo personalmente quien es y Ud. no tiene que terminar el fin de carrera por es mi mejor alumno y yo voy a darle ya por aprobado"*.

Esta es otra prueba de su deferencia hacia mi, de su amistad. Entonces yo tengo un recuerdo muy grato de él.

¿Como pintaría yo a D. Modesto como persona y como carácter? Yo le recordé cuando ingresé en la Academia de la Historia, yo hablé de D. Modesto a quien sucedí en esta Academia.

Era un hombre que había nacido para la presencia, para ser representante de muchas instituciones y figurar siempre dentro de las formas como máximo personaje. Pero es curioso porque era un hombre muy protocolario y solemne, con un empaque personal, que tenía la costumbre de presidir muchas cosas a lo largo de su vida, pero era esa su faceta más visible. Luego había otra de hombre socarrón, de hombre con humor, de hombre bromista, debido a su ascendencia gallega.

Tenía por ello ese fondo de ironía, de broma muy gallega, y era algunas veces muy ocurrente y gracioso dentro de su solemnidad, hacía compatible las dos cosas.

En aquella época los cursos eran relativamente reducidos, trabajábamos, cosa que nunca más se pudo mantener, en unos cubículos, como pequeños estudios dentro de una nave de la Escuela, porque yo inauguré la nueva Escuela, porque desde primero hasta el quinto curso lo había hecho en la calle de los Estudios, pero en sexto curso ya nos trasladaron a la Ciudad Universitaria, entonces se puede decir que mi curso inaugura la nueva Escuela, entonces nueva y modernísima y los estudiantes o alumnos de proyectos, no estábamos en una sala única, sino que teníamos unos apartamentos.

Aquello era un lujo que no se pudo mantener. Allí teníamos nuestra mesa de dibujo, nuestra pequeña biblioteca, un poco personal. Yo me acuerdo que D. Modesto era un hombre que corregía con mucha prosopopeya. Tenía un lápiz que era Eversharp, no se si te suena. Era una marca muy lujosa que luego desapareció y él tenía un Eversharp de oro y entonces corregía poniendo el dedo en la llaga. Y siempre con ese lápiz como un instrumento mágico añadiendo siempre peculiares observaciones que eran, a veces personales y pintorescas.

Yo me acuerdo que uno de los proyectos que hice con él en ese curso era una residencia en el Escorial. Planteó el programa. *"Uds. van a proyectar ahora como ejercicio ésto, una Residencia, esto estará emplazado en esta zona y verán al fondo el Monasterio..."*. Lo decía con mucha ceremonia y énfasis.

El quería con ello darle calor, no consistía sólo en un número de habitaciones y recintos sino con algo de grandilocuencia.

Como profesor tenía su manera de corregir, era muy atento y respetaba mucho al alumno en su manera de crear, hasta el punto límite. Tenía una gran humanidad pero mezclada siempre con el aspecto de profesor ceremonioso. Era ya entonces miembro de las Academias de las que soy yo ahora, Bellas Artes e Historia. Era el jefe de la Ciudad Universitaria donde él reunió con acierto a una serie de arquitectos que luego han sido figuras. D. Modesto vivía en la calle Pinar, en un palacete.

Preg.: Este en concreto se derruyó en los años sesenta.

Cont.: Se derruyó si, yo había estado más de una vez en aquel palacete con un poco de estilo afrancesado.....no se por donde le vino la propiedad de ese palacete, si era una herencia o lo compró. Era muy bonito, porque luego ha permanecido hasta no hace muchos años en pie. Allí tenía un salón y un despacho. No había mesas de dibujo, era donde él escribía y recibía también y entre ellos a los alumnos cuando querían ir a consultar algo o pedir algo. Yo me acuerdo que en aquel palacete había una serie de dibujos y uno enmarcado de su etapa americana, porque él estuvo allí y era además su tema de discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, la arquitectura misional.

Preg.: Si, era la arquitectura que él mismo llamó virreinal.

devoción, él quería crear un Museo y me escogió a mí como Director del Museo desde el origen, esto quiere decir que tenía de mí una opinión elevada, siempre me consideró mucho, ahí se prueba una vez más su aprecio. Porque él tenía mucho interés por el Museo.

Yo tomé el tema con muchísimo interés también y me puse a trabajar en el Museo, pero me segaron las hierbas. En primer lugar con un espíritu cicatero y mezquino me quitaron la posibilidad de lograr espacio. Yo pedía espacio para hacerlo y nunca me lo daban. Los primeros intentos que yo hice para las maquetas que todavía andan rodando y la han acabado por maltratar los alumnos. A trancas y barmacas yo buscaba sitio para colocarlos y porque en esos años la escuela de arquitectura por todo lo que fuera historia del arte y de la arquitectura, por todo lo que fuera tradición y cultura no había interés, era inconcebible. Los arquitectos endiosados de entonces pensaban que lo único importante era la arquitectura racionalista que estaba en pleno auge.

Todo eso se consideraban juegos malabares sin ninguna importancia, el hecho es que ahogaron el Museo. Yo hice lo que pude, reuní dibujos, reuní láminas, maquetas, pero no me dejaban nunca operar. Incluso tuve proyectos más quiméricos, como hacer un pabellón fuera de la Escuela para poner allí el Museo, porque además eso, mezclado con las aulas y el alboroto que el edificio tiene es una locura, ya aquella época era muy dura y sufrida.

Yo he sufrido como profesor unas embestidas tremendas de grupos filocomunistas etc. Fué una desdicha que no se llevara a cabo, parece ser que ahora eso está traspasando a Pedro Navascúes que mantiene en ello una pequeña llama sagrada. En mi época no teníamos consignación, me acuerdo que teníamos en el origen de 50.000 ptas, que no era nada. Y estaba el habilitado de la Escuela que llevaba la administración que nos daba las 50.000 ptas y de vez en cuando comprábamos alguna cosa, algún capitel antiguo, pero no teníamos dinero, era una pobreza insigne.

Pero fué una idea acariciada por D. Modesto con gran fe a la que no acompañó la suerte ni me acompañó a mí en mi puesto. Está abandonado el tema ya: Se ha debdo deshacer también por Real Decreto supongo, es probable que Pedro (Navascúes) tenga alguna noticia.

Preg.: Pedro Navascúes guarda en la Cátedra bajo llave algunas cosas del Museo.

Cont.: Sí, conseguimos unos modelos de órdenes arquitectónicos, algún residuo se guarda en la Cátedra. Otras cosas están colocadas por ahí como los dibujos de Ortiz de Villajos etc. Nos cedió el Museo del Prado algunos cuadros entre ellos un cuadro del Escorial incendiándose que me parece que está en el despacho del Director. Se acabó todo aquello.

Preg.: ¿Pero, es que en aquella época la historia de la arquitectura se despreciaba?

Cont.: Era la pariente pobre, nadie le hacía caso. Era hasta casi un deshonor el ocuparse de ello. Grandes arquitectos de entonces no le prestaban atención.

Preg.: ¿Cree Ud. que influyó en López Otero la arquitectura vienesa?

Cont.: La Secesión influyó mucho en Madrid, influyó en D. Modesto y en Palacios. Antonio Palacios, que si no estoy mal informado no salió nunca de España, pero entonces se manejaban muchas revistas, se manejaban libros etc. y Palacios se impregnó de mucho de estos. Yo también conocí a Palacios.

Preg.: Claro, Palacios no era mucho mayor que López Otero.

Cont.: No mucho más, pero era distinto de López Otero, era un provincianito que se comía el mundo con la arquitectura porque yo le tengo devoción como arquitecto. Yo creo que era un arquitecto realmente genial.

Preg.: El dejó mucha huella, así como López Otero ha dejado poca huella. Hablo en cuanto a la imagen de su arquitectura. Se plantea entonces cual era realmente el estilo de López Otero, si tenía realmente un lenguaje al que poderse adscribir.

Cont.: López Otero es más complicado, es más tenue, su aportación a la arquitectura es más pálida,

más discreta. Yo considero que D. Modesto era un gran arquitecto, que además ha tenido mala suerte con alguna de sus obras.

De las cosas que quedan suyas en Madrid, es el Hotel Gran Vía, el Hotel Nacional que está abandonado y se va a acabar cayendo. Desaparecieron una parte de los Almacenes Rodríguez, que estaba al lado de Caballero de Gracia, todos los edificios que ha hecho López Otero han sido distinguidos, por el contrario de Palacios que era la fuerza, la tensión, la creación era el barroco en sentido figurado, el gran picapedrero.

Y en cambio López Otero era refinado, yo me acuerdo cuando estaba haciendo un edificio muy ñoño, que no sé por qué yo hablé con él y me dijo: *"Mire Chueca, yo quiero hacer aquí una cosa sencilla con unas molduras que sean muy refinadas, mas que de arquitecto de mueblista"*. Eso caracteriza un poco su arquitectura que era elegante. El edificio de la "Unión y el Fénix" es muy bueno, pero luego vinieron los de Mato y Alberola y pusieron ese piso en el ático.

Preg.: Pero ese piso lo hizo Fernando G^a Mercadal.

Cont.: Vaya, todo el mundo tiene su lado oscuro no? Este edificio está inspirado mucho en el Ayuntamiento de Los Angeles, es, dentro del catálogo de arquitectura urbana de López Otero el más interesante, con ciertos toques platerescos interesantes, entre plateresco y florentino muy refinado en la parte alta y luego interesante de planteamiento con respecto a la cúpula de las Calatravas.

Preg.: Este es uno de sus edificios más puristas, no cree, más claros. Yo que me veo ahora en la tesitura de hablar sobre ellos me resulta difícil encajarlo.

Cont.: Si, el hotel de Sevilla en cambio, es un poco colonial por ejemplo, en cambio el de Gran Vía es más americano, me acuerdo del hotel Baltimore de Nueva York aunque éste es mucho más grande. Yo creo que se dejó imbuir mucho por la arquitectura americana, y sobre todo en los hoteles esa ordenación a base de cuerpo basamental, un cuerpo liso de líneas y una coronación era un modelo americano del famoso arquitecto americano.....

Preg.: Louis Sullivan

Cont.: Si, Sullivan, y todos estos. Esto él lo capta y lo depura. El hotel Nacional también está muy bien, lo que pasa es que lo vemos destrozado. Siempre que paso por allí me da mucha pena verlo así, además vi que ponían andamios y pensé que lo iban a arreglar, pero luego nada. El hizo también un palacete por la calle Pinar.

Preg.: Si, y otro en la C/Alvarez de Baena todavía muy afrancesado.

Cont.: Si, y luego hizo algo de regionalismo.

Preg.: Hizo la Casa de Ejercicios de los P.P: Jesuitas en estilo neomudéjar.

Cont.: Si, ese es importante. Luego tiene la Ciudad Universitaria que es un empeño considerable, el planteamiento general concebido por él con sus grandes ejes con los distintos núcleos de facultades, el de Filosofía, el de Medicina, etc. tiene una grandeza y un planteamiento, sin duda inspirado en los americanos. Pero tuvo la desgracia de no hacer el Paraninfo.

Preg.: Es una espina que siempre tuvo clavada. No hacer el Paraninfo le supuso un gran disgusto.

Cont.: Del Paraninfo tiene cuatro proyectos, para mí el mejor de todos es el primero, el más barroco, porque luego ya el último era más insípido, el primero tenía brío. Era un hombre tan oficial, tan mesurado, tan prudente, además de lo que hemos hablado de su faceta bromista que yo creo que él tenía un poco complejo de antiguo entre aquella juventud que él mismo promovió a su lado, Sánchez Arcas, Lacasa etc. él se sentía en la obligación de modernizarse.

Preg.: ¿Ud. conoce el proyecto que se está desarrollando ahora en la Ciudad Universitaria por Leopoldo Amaiz?

Cont.: No no lo conozco, ya me contará sobre eso..... Otra cosa a mencionar de López Otero y que tiene su sentido es el Arco de triunfo.

Preg.: ¿Pero ha sido muy criticado no?

Cont.: El mundo de la arquitectura es muy cruel. Para mi el Arco de Triunfo es interesante y dentro de los Arcos modernos me parece elegante, bien organizada la cuádriga, muy bien proporcionado. Le faltaba la estatua de Franco, pero fué el mismo Franco el que dijo que no la pusieran. Compara el Arco de Triunfo, en el que se dejó llevar un poco por el germanismo, con lo que hay detrás ,la Rotonda que se hizo como Cruz de los Caídos, eso es malísimo, era de Herrero Palacios.

Preg.: Pero este arquitecto hizo muchas cosas.

Cont.: Si, eran otros momentos.....también se criticó mucho el Ministerio del Aire, pero tiene muchos valores y aunque lo han llamado Monasterio del Aire como burla, diciendo que es una falsa imitación del Escorial con sus chapiteles etc. sin embargo es un edificio digno con su conjunto de atrios y plazas, de encaje urbano. El Arco de Triunfo yo creo que debes valorarlo por interesante.

La Universitaria sufre la falta del Paraninfo, es un cuerpo sin cabeza, y él que se inspiraba en Campus americanos, siempre presididos por un Alma Mater que era le Paraninfo y eso es una pena que López Otero no lo.puediera conseguir. La vida del arquitecto es compleja y complicada y en la vida del arquitecto la suerte te acompaña o no. Mira yo en medio de mi modestia he podido terminar la Catedral de la Almudena que podía haber quedado en agua de borrajas. Se podrá criticar mejor o peor , pero ahí está que ya es mucho. Y está jugando de alguna forma un perfil madrileño.

Preg.: Y de su generación quien queda, a quine recuerda Ud. de los compañeros de aquella época.

Cont. : De mi misma época era Herrero Palacios, y un arquitecto que colaboró conmigo, Carlos Sidro, que no destacó porque hizo pocas cosas., fué colaborador mio en la Almudena en los comienzos y luego me la tuve que hacer yo solito. Posteriores a mi son Moneo, Saenz de Oíza, Fisac, luego ha habido gente como Alejandro d ela Sota, algo más joven, muy valorado en sus años, pero yo tengo mi manera de ver las cosas y me parecen un suspiro, a mi me llama más un Palacios con fuerza, con aire.

Luis Moya era algo mayor, era un gran arquitecto, de grandes aciertos y grandes errores. Gutierrez Soto era mayor que yo, Luis Moya fracasó con la reforma del teatro real y después a Partearroyo tampoco le ha ido bien. No es la mía un época donde hayan salido grandes arquitectos: De mi época era también Victor Dórs.

Al acabar la guerra en el año treinta y nueve yo fui depurado. Tuve que venir de Santander aquí porque era donde tenía mi única familia y me consideraron infiel a los nacionales y me depuraron. A mi me privaron del ejercicio de la profesión durante 10 años y yo trabajaba como podía, es uno de los motivos por los que yo derivé a la Historia del Arte, tampoco tenía otras posibilidades. Me dedique a escribir, a investigar, a pensar, de ahí viene mi faceta de historiador, de escritor.

Diez años de depuración son duros, luego la cosa se empezó a dulcificar.

DOCUMENTOS INÉDITOS

**ACTA DE LA SESIÓN DE LA JUNTA CONSTRUCTORA DE LA
CIUDAD UNIVERSITARIA DE 28 DE ABRIL DE 1928.**

ACTA de la sesión celebrada el día 25 de abril de 1928, en el Pabellón de la Moncloa, bajo la presidencia de S.M. el Rey, y con asistencia de los señores que al margen se expresan.

Señores:

S.M. el Rey

Callejo

Bermejo

Recaséns

Simonena

Octavio de Toledo

Palacios

Rivas Mateos

Folch

Pío Casaseca

Alemán

Asín Palacios

Yanguas

Landeo

López Otero

Pelaez

Aguilar

Abierta la sesión por S.M. el Rey, a las once de la mañana, fué leída por el secretario que suscribe el acta de la sesión anterior que fué aprobada.

Se da cuenta de que el señor Ureña ha excusado su asistencia por encontrarse enfermo y de que se ha citado al Decano accidental de la Facultad de Farmacia, señor Rivas Mateos que asiste a la sesión por vez primera en sustitución del Decano en propiedad señor Casares Gil.

Designación del Sr. López Otero como Arquitecto-Director.

El Vocal señor Landeche, propone que por las circunstancias de preparación y extraordinaria capacidad profesional del señor López Otero, la Junta, prescindiendo de convocar concurso alguno para formar el proyecto de conjunto de las construcciones de la Ciudad Universitaria, debe encomendar este trabajo a dicho señor Don Modesto López Otero, designándole Arquitecto-Director de la Ciudad Universitaria.

El señor López Otero, habla para oponerse a tal designación por entender que es necesario que otros arquitectos intervengan en la confección del proyecto.

S.M. el Rey, manifiesta que el señor López Otero conoce mejor que nadie las necesidades de las diferentes Facultades, que en sus viajes de estudio se ha capacitado especialmente para esta labor y ha demostrado ante la Junta su laboriosidad y preparación, haciéndole acreedor a

la absoluta confianza de la misma y debe ser por tanto, encargado de la dirección suprema del proyecto.

A requerimiento de varios señores de la Junta, el señor López Otero abandona momentáneamente el salón.

El señor Simonena, manifiesta que en su opinión el mejor y único preparado para confeccionar el proyecto es el señor López Otero, sumándose a esta opinión los señores Yanguas y Bermejo.

El señor Yanguas, propone que se autorice al señor López Otero para elegir y emplear el personal auxiliar que estime necesario.

Se trata de la remuneración que por tal servicio extraordinario ha de recibir el Arquitecto-Director, encomendando la Junta al señor Landeche la misión de traer un informe proponiendo la cuantía en que el señor López Otero haya de ser remunerado por esos servicios

Madrid, 25 de Abril de 1928.

El secretario de la Junta,

Firmado: FLORENTIN AGUILAR.

CARTA DE JOSE LUIS SERT A LÓPEZ OTERO.

232 rue de Rivoli - Paris

Excmo. Sr. Lopez Otero.

Mi distinguido amigo y compañero:

Ya que podemos volver a hablar de nuestra colaboración y de los antiguos planes, le remito, según acordamos en nuestra conversación del sábado, el punto de partida de nuestro proyecto para el edificio central (antiguo Paraninfo) en la Ciudad Universitaria de Madrid.

Habíamos decidido que En lugar de ser ~~el~~ edificio un elemento sumuario, debería constituir la cabeza de la Universidad. Cada Facultad debía albergarse en una construcción separada correspondiendo a una rama de la Ciencia, y no habiendo en la moderna ninguna especialidad desligada de las otras, creemos indispensable que haya en nuestra Universidad una Aula grande capaz de contener parte o todos los discípulos de las Facultades distintas el día en que una lección solemne interesante para todos tuviera lugar. Debería, pues, ser concebida en forma tal que pudiera con facilidad achicarse o agrandarse, según la cantidad de estudiantes que debieran asistir. Nada aumenta la atención como el sentirse codo a codo en una sala llena, y como lo contrario se produce también, la Aula se estudiaría para que lo estuviera siempre. Esta Aula estaría rodeada de dependencias y a ella se llegaría atravesando vestíbulos, claustros, salas de reuniones, etc.

Tal ~~sería~~ sería el cuerpo central del monumento, pero a derecha e izquierda veríamos dos cuerpos más, uno consagrado a biblioteca (se había hablado del traslado de la Nacional) y otro al archivo de la imagen y del sonido. Así pues, el conjunto del edificio cobijaría la Ciencia del pasado, la del presente y la futura. En la Aula central se instalarían aparatos de recepción y transmisión que pondrían nuestra Universidad en contacto con las extranjeras, sobre todo con las de lengua española. En nuestras Américas se oírían, pues, las lecciones de Madrid y desde Madrid podríamos contemplar, por ejemplo, una operación quirúrgica realizada en un hospital clínico del Nuevo Mundo.

Los muros de la parte central del edificio los veríamos cubiertos de pinturas desde el peristilo a la Aula grande que representarían la evolución del pensamiento español desde que éste despertó en las grutas de Altamira hasta hoy. Entre la entrada y la Aula grande contemplaríamos las fases de la ardiente busca de la verdad, tanto por el camino recto de la sana filosofía, como por el tortuoso que condujo a las herejías. Quisiéramos representar por la imagen la tragedia de nuestro pensamiento, sus escuelas, sus derrotas y sus triunfos. Por ejemplo, Séneca y la Ciencia Romana; los Padres de la Iglesia primitiva; los Godos; San Isidoro, etc. Los agruparíamos con los de fuera de España, según sus relaciones. Avicebrán al lado de la Fuente de la Vida discutiendo con Santo Tomás. Moisés de León fijando por la escritura la Tradición Oral Mosaica. Averroes sembrando en España la sabiduría griega. El Beato Raimundo Lulio discutiendo con los moros, etc. etc. Mas tarde nuestros monjes, los maestros Sebonde y Arnaldo de Villanueva Vives, los Doctores de Salamanca, los Poetas, los Místicos, nuestra Santa Teresa, San Juan el de la Noche Oscura, etc. etc. Hasta llegar a la Aula grande cuya cúpula representaría el firmamento nocturno que en el sitio principal, en su testero, veríamos rasgado como un velo por nuestros Santos y Sabios descubriendo más allá ~~la~~ la Santísima Trinidad. Este tema literario al tomar forma daría lugar a composiciones de una vida, una variedad y una riqueza iconográfica inaudita pero reunidas todas ellas por una concepción única disciplinada a la idea madre de modo riguroso, el resultado sería la Unidad.

En resumen, nuestro proyecto ambiciona el realizar un órgano adaptado a la función a que se le destina. Edificio-Cabeza coordinaría los demás de la Universidad formando juntos un organismo de enseñanza sin igual.

Una palabra para terminar sobre el aspecto externo del monumento. No tendría éste fachada, o mejor dicho, no sería ésta superpuesta. Sería la forma exterior de la vida del edificio. La enseñanza a los discípulos se operaría dentro de él; pero dadas las aspiraciones actuales y nuestro culto por la difusión de la Ciencia, creemos que un edificio cerrado no obedece a tales aspiraciones. No debemos excluir a nadie de una posibilidad de cultura, pero no debemos distraer a los que de ella hacen el objeto de su vida con la intromisión de aquellos que buscan el ponerse al corriente de modo menos completo. Debemos concebir nuestra construcción en forma que

su interno sea sólo accesible a los profesionales, pero que todos los demás puedan participar a la enseñanza por medio de altavoces situados en las terrazas que lo coronarían. A estas terrazas se accedería por un sistema de escaleras exteriores dispuestas armoniosamente, y tal sería la fachada.

Los pináculos del edificio, tan en usanza en nuestra tierra no serían objetos suntuarios, pues los constituirían los órganos mismos de transmisión de lo de dentro afuera y de lo de fuera y lejano adentro.

Nuestra concepción realizaría un conjunto que encerraría, recibiría y transmitiría vida, conteniendo cristalizado lo pasado, viviría el presente y engendraría lo venidero. Estaría purgado de toda superfluidad, cada parte correspondería al todo y todo se orientaría hacia el mismo fin, etc. etc.

? No cree Vd. que lo precedente que reúne mi recuerdo de las conversaciones que en otro tiempo tuvimos y de las que nació la idea sería bueno que lo completara Vd. con el suyo y redactara un texto que pudiéramos publicar?

Llegué ayer y me apresuro a escribirle, pero le dirijo la carta a Madrid por temer que no le alcance en San Sebastian.

Si pudiera Vd. mandarme copia de los poderes notariados que me concedió el Prado para mis gestiones en Ginebra, se lo agradecería vivamente.

Le ruego que salude Vd. muy afectuosamente al Conde de Romanones con quien convendría hablar de sacar del atolladero los nombramientos de los cuatro Académicos honorarios. Vd. comprenderá que el título honorífico con que la Academia quiso honrarles se convierte en bola negra desde el momento en que no llega la ratificación oficial. Y como los *blak boules* representan los Museos de Europa que sacaron nuestro tesoro en peligro (véanse las fotografías de Perelada dos horas después que lo sacamos del Castillo) de manos de los Rojos para ponerle en las nuestras. Ayúdeme Vd. a sentir como queda la gratitud y la cortesía española. Espero que la Academia haga algo.

Le mando como hemos convenido copia del informe que remití al General Jordana dándole cuenta del cumplimiento de su mandato. No hay en tal documento nada que sea secreto, antes al contrario, creo que convendría darle publicidad pues demuestra que por encima de todo triunfa a veces la buena voluntad de los hombres cuando les une el amor al Arte, pero consérvelo por ahora encerrado con llave, pues no sé si la Superioridad es aun de tal opinión. Dejo a la discreción de Vd. el comunicarlo al Presidente y a los compañeros.

Y esperando recibir pronto noticias de Vd. y buenas si posible le mando los mas afectuosos recuerdos su amigo

Jose M. Sert

4 - 5 - 39

**CARTA DE LÓPEZ OTERO AL DIRECTOR GRAL. DE BELLAS
ARTES SR. GALLEGO BURIN.**

21/5/59

Excmo. Sr.
D. Antonio Gallego Burin
Director General de Bellas Artes.
M A D R I D.

Mi querido amigo:

Por mediación de uno de los propietarios de los terrenos del antiguo Alcázar, de Jerez, Don José Gomendio, me envian copia de una carta dirigida por Vd. a Don A. Diez Perelló, - contestando a una nota que al parecer le han enviado los propietarios y que yo desconozco totalmente.

Por su carta veo claramente está Vd. disgustado con todo lo ocurrido en este desdichado asunto, y por lo que a mí personalmente se refiere, quiero dejar bien sentada mi actuación en el mismo, ya que por mi parte sólo puedo decir y agradecer a Vd. las amabilidades y deferencias que ha tenido conmigo. Como sé -- también las duras críticas que se han hecho de mí en la Academia, es la razón de ponerle estas letras para explicarle con todo detalle y con completa exactitud los hechos tal y como yo los he vivido, pues bajo ningún concepto desearía pueda Vd. suponer que yo he faltado a la verdad, y que ni conozco ni tengo nada que ver con esa nota que al parecer le han enviado los propietarios, que no refleja la verdad de los hechos tal como han ocurrido, y es -- completamente absurda.

Por encima del interés de la construcción del Hotel, me interesa muchísimo más, el poner en claro mi actuación profesional y ante todo mi corrección y lealtad de amigo, de quien no he recibido más que atenciones y deferencias.

Con referencia al párrafo de la nota de los propietarios, en que según veo en su carta dice " a la vista del nuevo proyecto consideré y comunicé a dichos señores que éste respetaba los monumentos Histórico-Artísticos, y que por tanto a su parecer podía llevarse adelante". Estoy completamente de acuerdo con Vd. que es totalmente inexacto y solamente un confusionismo puede haberles llevado a tales ilógicas declaraciones, ya que nunca fuimos a ver le con el nuevo proyecto. Lo que pasó fue exactamente lo que yo -- decía en mi sucinta Memoria explicativa presentada a la Academia, y que es lo siguiente:

../..

../..

En otoño del 56 me encargaron hacer un proyecto en los terrenos del antiguo Alcázar, de Jerez, de un Hotel de lujo de viajeros y de un grupo de casas de renta media. Ni el alcalde, en -- aquel entonces D. Alvaro Domecq (que estaba interesadísimo en llevarlo a cabo) ni ninguno de los propietarios me dijeron que el Alcázar, los baños y la Capilla eran Monumento Histórico-Artísticos, no sé si lo sabrían (supongo que no) pero lo cierto es que a mí -- nada me dijeron, y yo a la vista de lo que hoy existe no lo pude suponer.

Mi primer proyecto no respetaba mas que las murallas, que es lo único que yo consideré interesante, pues los baños árabes -- (que son totalmente falsos) me estorbaban para el emplazamiento -- del Hotel; la Capilla tenía mucha menos importancia pues su emplazamiento no le afectaba.

He de hacer constar, que la dirección de las obras las lleva conmigo el arquitecto de Jerez, don Manuel Lacasa y Suárez In-clán, por lo que yo no he intervenido ni he estado enterado de -- peticiones de licencias Municipales, ni he visitado nunca las obras hasta que no estuvieran más adelantadas, pues yo daba todos los -- planos y detalles desde aquí.

Consultado por el Alcalde (D. Alvaro Domecq) y propietarios D. Félix Hernández, Arquitecto Conservador de Monumentos de Jerez, éste les manifestó que no podía llevarse a cabo tal como estaba -- el proyecto, por ser Monumento Histórico-Artístico el Alcázar, la Capilla y los baños; al enterarme de ello, me entrevisté en Jerez con mi compañero Sr. Hernández y juntos tratamos de resolver el emplazamiento del Hotel de distinta forma para no tocar los baños -- árabes, y no abrir un arco en la muralla. Me resistía a ello por -- estar muy encariñado con la idea de este proyecto, e incluso Hernández pensó en dejar los baños dentro del Hotel cubriéndolos con unas vigas de hormigón, y a la vista de las dificultades que esto presentaba me aconsejé se lo consultara a la Dirección de Bellas -- Artes; pero lo que es ciertísimo y evidente es que D. Félix Hernández no puso más que esos reparos con respecto a los baños y Capilla, pero lo que nunca dijo, es que allí no se podía llevar a cabo la -- construcción del Hotel, ni muchísimo menos que el recinto fuese Monumento Nacional.

Quedaba pues, bien claro que una vez salvado estos defectos, nada se opondría a su construcción.

A mediados de Noviembre del 57, acompañado de dos propietarios, tuvo la amabilidad de recibirnos, para enseñarle el primero -- proyecto y pedirle consejo; Vd. muy sabiamente me convenció que debía hacer otro, respetando los baños, no tocando las murallas, porque para llevar este primer proyecto a cabo, tendría que ir a informe de las Academias, y despues de perder un tiempo precioso era casi --

../..

../..

seguro lo denegasen; éstas fueron (si mal no recuerdo) exactamente sus palabras. De lo que sí estoy segurísimo es que Vd. nunca - me habló de que el nuevo proyecto tenía que volverse a presentar a la Dirección de Bellas Artes, o yo por lo menos puedo asegurarle que nunca lo he oído, pues de haber sido así ¿por qué no iba - yo a presentarlo?. ¿Es que Vd. o el Sr. Hernández me habían dejado entrever que allí no se podía construir un Hotel?. Todo lo que yo deduje después de su consulta, era que una vez modificado el - proyecto no había necesidad de ningún trámite más.

Yo honradamente así lo he creído porque lo que no he supuesto jamás, y sigo sin entenderlo (por lo que luego explicaré) es - que pueda declararse Monumento Histórico-Artístico un recinto donde se supone existió el Alcázar pero que en la actualidad está edificado en sus dos terceras partes por un sin fin de edificaciones, y en lo que queda no existe vestigio (salvo las murallas) del antiguo Alcázar, y buena prueba de su falta de interés artístico, es su desconocimiento total, no sólo de los jerezanos, sino de la mayoría de los españoles.

En lo que sufre un indudable error, como afirma en su carta el Sr. Perelló, es en suponer que cuando fuimos a visitarle ya se estaba trabajando en la obra, ¿cómo se iba a trabajar entonces, si yo tenía que hacer nuevamente el proyecto y no sabía donde iba a - emplazar el Hotel para no tocar los baños árabes?.

Después de su entrevista y oídos sus consejos, redacté un - nuevo proyecto que me resultó difícilísimo de resolver, pero al fin después de tres anteproyectos les entregué a los propietarios el - proyecto definitivo a fines de Mayo del 58, sin volver a tener noticias hasta finales de Septiembre, en que me avisaron de Jerez, - pidiéndome detalles de la estructura, pues en ese mes se había comenzado las obras y tenían la licencia del Ayuntamiento.

En el mes de Febrero me avisaron alarmados de Jerez notificándome una orden de la Dirección de Bellas Artes parando las obras. Al visitarle para informarme de la causa, Vd. me notificó la necesidad de pasar el proyecto por la Dirección de Bellas Artes para - pasar a informe de la Real Academia de Bellas Artes, pero que era un asunto de mero trámite, ya que en cuanto la Academia lo aprobara, las obras se podrían continuar. Tal confianza me inspiraron - sus palabras que yo no me ocupé de explicar ni trabajar el asunto en la Academia, suponiéndolo un puro trámite sin peligro alguno. - Sin embargo, alguien me informó que lo ocurrido se debía a una denuncia formulada en la Academia de la Historia por el académico - Sr. Torres Balbás, pidiendo a la D. General de Bellas Artes un informe de lo que se estaba haciendo en el Alcázar de Jerez.

../..

../..

Como en la última visita que le hice pidiéndole activara los trámites de las Academias, Vd. me dijo no había podido enviarlo antes por esperar los informes de Félix Hernández y de Iñiguez; hablé con éste último, quien me dijo que él no había dado informe alguno, pues lo hacía despues de las Academias, pero que había visto el expediente y que le había parecido correcto y bien, pues de otra forma me hubiera avisado para que lo corrigiera.

¿No resulta extrañísimo que personas tan especializadas en esta materia como Félix Hernández y Paco Iñiguez lo hayan encontrado todo correcto y no me hayan dicho que aquel recinto era -- Monumento Histórico-Artístico?

Contestando al resumen que hace en su carta en el que hay puntos, quizá por confusionismo, que no responden exactamente a la realidad, quiero poner en claro las cosas tal y como las veo.

Resumen.

La Sociedad propietaria de los terrenos me encargó el proyecto de Hotel y bloque de viviendas en Noviembre del año 1.956. El primer proyecto se terminó en abril de 1.957. En dicho mes se presentó a Turismo, y el 17 de Julio concedió el crédito, declarándolo de excepcional utilidad pública. En Septiembre de 1.957, los propietarios y el alcalde D. Alvaro Domecq llamaron al Arquitecto D. Félix Hernández para que dictaminase sobre el proyecto.

Que en Octubre del mismo año me entrevisté sobre el terreno con mi compañero Sr. Hernández, con quien traté de mutuo acuerdo de resolver las dificultades de suprimir los baños árabes y abrir un arco en la muralla.

Que ante las dificultades de resolver estos defectos sin cambiar el proyecto, decidimos consultarlo a la D. de Bellas Artes.

Visité al Sr. Gallego Burín en Noviembre del 57 acompañado de los señores D. Alvaro Domecq y D. Pedro González Díez y del Sr. Lacasa, arquitecto director de las obras. Que el Sr. Gallego Burín me aconsejó cambiase el proyecto pues creía casi imposible su -- aprobación y perderíamos mucho tiempo llevándolo a las Reales Academias.

Que todos entendimos que al corregir el proyecto ya no había necesidad de ningún trámite de Academias, puesto que se salvaba -- todo lo que se suponía Monumento Histórico Artístico.

Que ni el Sr. Hernández ni el Sr. Gallego Burín me dijeron -- jamás que el recinto del Alcázar fuese considerado como Monumento Histórico Nacional.

../..

../..

Que yo personalmente (puedo estar equivocado) ni lo he considerado ni lo considero, por las razones que luego expondré.

Que en Mayo de 1.958 terminé el proyecto definitivo, corrigiendo los defectos del primer proyecto, es decir, respetando la mural lla, los baños y la Capilla, y que en el mes de Junio se presentó al Ayuntamiento obteniendo y pagándose la licencia.

Que el 30 de Septiembre se empezó la obra colocándose la primera piedra, con asistencia del Gobernador Civil, alcalde de Jerez e invitados, con copas, discursos y gran solemnidad, cosa fácilmente comprobable por la prensa local de esa fecha.

Que la obra continuó por espacio de 5 meses a toda velocidad, sin contratiempo alguno y sin que nadie nos exigiese el permiso de la Dirección General de Bellas Artes.

Que en Febrero de 1.959, se recibió una orden de la D. G. de - B. Artes de suspender las obras.

Que al visitar al Sr. Gallego Burín para conocer el motivo, me informó que era debido a tener que consultarse a las Academias, - pero que era un asunto de puro trámite y que tan pronto fuera aprobado, daría orden de continuar las obras.

Que posteriormente me enteré que coincidente con esta suspensión, en la Real Academia de la Historia había sido formulada una denuncia por el académico Sr. Torres Balbás, pidiendo a la D. General de Bellas Artes le informara lo que se estaba haciendo.

Que por un exceso de confianza no se hizo en la R. Academia - de Bellas Artes el debido ambiente y explicación de lo ocurrido, presentándose simplemente los planos y una sucinta memoria, que - originó por desconocimiento de la mayoría de los académicos del - estado real de lo que llaman recinto del Alcázar su denegación, - creando una situación delicada para todos los que hemos intervenido en este proceso.

Que no he podido ver el informe de la R. Academia de Bellas - Artes por explicarme mi compañero D. Francisco Iñiguez que se había enviado a la R. Academia de la Historia por lo que desconozco los razonamientos en que se apoya la prohibición.

Estos son los hechos tal y como yo los he vivido, de ellos se deduce claramente que sufre Vd. una indudable confusión al afirmar en su carta que las obras se habían comenzado antes de la -- primera visita hecha por mí en el mes de Noviembre del año 1.957 para consultarle el primer proyecto. ¿Cómo se iban a comenzar si no estaba decidido el proyecto?. Por el contrario, éstas se empezaron el 30 de Septiembre de 1.958.

../..

../..

Que es absolutamente cierto que Vd. no dió ninguna aprobación verbal a ningún proyecto y mucho menos al segundo, por la sencilla razón de que nunca lo vió, pero yo entendí siempre que una vez corregido el primero no habría ninguna dificultad para su ejecución.

Que ni como arquitecto ni como Académico electo, creo tener -- ninguna obligación de conocer la existencia de estos Monumentos -- Histórico Artísticos, ya que la mayoría de los españoles y de los Académicos conque yo he hablado, los desconocían igualmente.

Que a la vista de los mismos y dada la dudosísima autenticidad y las diversas transformaciones porque han pasado, nunca supuse lo fueran, hasta que mi compañero Sr. Hernández me lo confirmó, sin decirme nunca que fuese el recinto del Alcázar, porque fácilmente se comprende, de haber sido así, sobraba el trabajo de hacer un -- nuevo proyecto, tal y como me aconsejó Vd. y el Sr. Hernández.

Que bajo ningún concepto, ni arquitectos ni propietarios (como Vd. dice en su carta) han tratado de cargar sobre sus espaldas, responsabilidades ni aprobaciones verbales, que como se deduce de todo lo expuesto no han existido, sino simplemente unas consultas y consejos, que nos hayan inducido, quizá por un exceso de confianza, a obrar con alguna ligereza por nuestra parte, por no suponer fuera Monumento Histórico el propio recinto del Alcázar, pero que no ha existido jamás, ni falta de buena fé, ni la inelegancia de -- que Vd. habla por nuestra parte, sino que por el contrario siempre hemos pretendido hacer las cosas correctamente y agradecerle la -- deferencia y amabilidad que por Vd. prestada.

Que por el contrario, tal y como se han desarrollado los hechos, con los errores que puedan existir por nuestra parte, nos encontramos en un callejón sin salida, si Vd. no nos ayuda, y esto es lo que precisamente yo quiero encarecidamente pedirle con -- estas líneas para sacarlo del punto muerto en que se encuentra, sin herir susceptibilidades.

Que estudiada la Historia del Alcázar a través de los archivos de la ciudad de Jerez y de Simancas, y del plano del siglo XVI que aparece en el libro "Noticias y Documentos referentes al Alcázar de Jerez de la Frontera en los siglos XIII y XVI" por Mariano Alcocer e Hipólito Lázaro, se hacen las siguientes deducciones:

Que si el plano responde a la realidad y está hecho a escala, su forma es un rectángulo en que la dimensión de su lado mayor es vez y media la del menor, y por tanto sería un rectángulo de medi-

../..

../..

das aproximadas a 107 x 157, es decir, bastante mayor que el terreno actual comprendiendo las edificaciones colindantes con la plaza de Montí y la carretera por su parte N. y Este, y la calle de Don Manuel González por su ángulo N.O.; de esto se deduce que el antiguo recinto del Alcázar está totalmente edificado en sus dos terceras partes por una serie de edificaciones caóticas y en pésimo estado, y no guardando en pie de la antigua fábrica, más que tres torreones y el trozo de muralla Este, pues lo que hay de la S. está rehecho por don Salvador Díez.

Estudiando el plano, resulta una sorprendente contradicción entre el emplazamiento de los antiguos baños y Capilla, con los hoy declarados Monumentos Histórico Artísticos, y si al primer examen de estas dos edificaciones se sospecha de su autenticidad, es evidente que al comprobar su emplazamiento opuesto al del plano de Simancas, las sospechas se convierten en seguridad de que ni los baños ni la Capilla corresponden a la época del primitivo Alcázar, y que su valor artístico es escasísimo, que no se explica claramente como puede declararse Monumento Histórico Artístico un edificio (Alcázar) del que físicamente no existe más que tres torreones y un trozo de muralla, pues el resto está totalmente desaparecido desde el siglo XVI como lo demuestran los documentos que se acompañan, procedentes del archivo de Simancas.

Que no acierto a comprender tampoco cómo puede ser Monumento Histórico Artístico un terreno o recinto casi totalmente edificado desde hace más de un siglo, por la suposición de que allí -- existió el antiguo Alcázar de Jerez, y de cuya construcción no quedan más que ligeros vestigios.

Que tampoco se me alcanza el interés arqueológico que pueda tener el descubrir algunos cimientos (si los hubiera) de una ínfima parte del total del Alcázar, ya que el resto está edificado.

Que en las excavaciones realizadas para los sótanos y cimentaciones del Hotel (6 metros por debajo de la rasante del patio interior) no se han encontrado absolutamente nada, y dada la superficie excavada sería lógico algo se hubiera descubierto.

Que cabría considerar dentro de una absoluta realidad, si -- el Estado o quién correspondiere, se lanzaría a unas excavaciones costosísimas para finalmente encontrar unos trozos de cimientos de una antigua edificación que sabemos de antemano estaba ya casi -- desaparecido en el siglo XVI y no tenía ningún relieve artístico.

Que, qué ventaja puede aportar a nadie el dejar estos terrenos ilimitadamente en la lamentable situación que hoy se encuentran, por el hecho de considerar que se pueden llevar a cabo unas excavaciones que de antemano sabemos no se harán jamás.

../..

../..

Que por el contrario, lo que se propone hacer, es sanear y -- poner en relieve lo poco que queda de estos Monumentos, urbanizando todo el terreno creando los jardines y patios que marcan -- los planos, edificando un hotel de viajeros de lujo, que el Turismo ha declarado de interés Nacional, y un bloque de viviendas de renta media, logrando con este conjunto una importantísima mejora para la Ciudad al transformar un terreno hoy en vergonzoso y lamentable estado, en una urbanización con grandes jardines, -- que servirá para que lo poco que queda del Alcázar, no se pierda, y pueda conservarse de manera muy distinta de la actual.

La Sociedad propietaria podría restaurar las murallas, limpiándola de los bochornosos cartelones de vinos de Jerez que hoy la decoran, poner en culto la Capilla, dejando de ser el guardamuebles actual, y trasladando la escuela nocturna que hoy ocupa los baños árabes; el resto serían jardines que envolverían las -- edificaciones antiguas y las nuevas que se proponen.

También sería necesario urbanizar y restaurar la rampa y -- arco de entrada de la fachada Este, para dar prestancia y belleza al acceso del Hotel y jardines, hoy en lamentable estado, y -- todas las obras que la Dirección General de Bellas Artes considere necesarias para lograr un conjunto de calidad y belleza.

Por todo lo expuesto, consideramos que dada la situación en que las obras se encuentran, en que se llevan gastados más de -- 10.000.000,- millones de pesetas y habiéndose recibido dos préstamos del crédito Hotelero, del Ministerio de Información, sería conveniente se considerase el problema con absoluta realidad, -- muy diferente de la fría apreciación de un Monumento Histórico-Artístico, sin conocer con exactitud el lamentable estado actual del recinto, y teniendo en cuenta la mayor o menos benevolencia con que se han catalogado muchos Monumentos Histórico-Artísticos, creo se debería aconsejar por las Reales Academias de Bellas Artes y de la Historia, se revisasen en este caso, estas declaraciones, y sobre todo se determinase de un modo concreto la delimitación del perímetro del Alcázar, ya que hoy se desconoce totalmente.

Perdoneme, querido Gallego Burin, este monumental latazo -- que le he colocado, pero para explicarle mi verdadera posición, no he tenido más remedio que extenderme; yo le rogaría encarecidamente olvide la equivocación de estos señores y ceda en su lógico disgusto, pues estoy seguro que ellos no han querido en -- ningún momento, cargar sobre Vd. ninguna responsabilidad, sino -- simplemente justificarse, y yo le agradecería, que por el contrario, nos preste su valiosa ayuda para poder resolverlo en la -- forma que Vd. considere más conveniente.

Reciba con estas líneas un cordial saludo de su buen amigo,

PROYECTO

DE

MONUMENTO Á LAS

CORTES, CONSTITUCIÓN Y SITIO DE CÁDIZ

DOCUMENTO NÚMERO 1



MEMORIA

MEMORIA

Representa éste monumento una de las efemérides mas brillantes de la Historia de España y sintetiza inmortalizándolo, aquel glorioso periodo de los comienzos del siglo XIX en el que luchando el pueblo español por su independencia, designa y reúne á los hombres que habian de regirle y gobernarle, libertando á la Patria del yugo extranjero y libertando al pueblo mismo de instituciones, prejuicios y privilegios que le oprimian, por medio del Código glorioso, cimiento de una nueva España, escrito al amparo del valor y el sacrificio del pueblo gaditano.

Han de simbolizarse en él por tanto, las CORTES de 1810-1813, que recuerdo de las de Aragón y Castilla son la reunion de los mandatarios populares, varones esclarecidos que solo guiados de sus virtudes, de sus sacrificios, de su templanza, de su patriotismo y finalmente de su sabiduria, gobiernan al presente como soberanos, ya que la soberania de la nacion por su voluntad reside en ellos mismos, y desde la Isla de Cadiz encauzan y dirigen la abnegacion y el heroismo del ejército y del pueblo en la guerra por la Independencia.

Y no es ésta sola la mision que se impone aquella inmortal asamblea, sino otra trascendental de progreso y de cultura, condensada en su obra política, fundamento de la España futura que es la CON-

CONSTITUCIÓN de 1812, compendio de sabias leyes que instauran los derechos individuales y las libertades públicas, estableciendo garantías, aboliendo privilegios, derrocando instituciones y tiranías y haciendo resplandecer en todo momento el principio de la justicia, llevando á la nación á los comienzos de su prosperidad material, fomentando las industrias, protegiendo la agricultura y creando organismos productores, no olvidando á las tierras que la España antigua descubrió, conquistó y civilizó y á las que extiende sus mismos derechos y libertades.

Y éste Código fué elaborado, discutido y sancionado en plena lucha de independencia, amparado por los muros de Cadiz y defendido por el valor y la firmeza de su pueblo y sus soldados.

Deberán por tanto enlazarse, formando un todo armónico, grandioso, expresivo, al símbolo y la representación del espíritu de las CORTES defensoras de la Guerro de la Patria invadida, creadoras de otra patria libre y próspera en la Paz ; de la CONSTITUCIÓN compendio de esas leyes bienhechoras elaboradas por aquellas durante el SIEGRO DE CADIZ, episodio glorioso que destaca entre los innumerables de la independencia y que inmortalizó á la entonces capital de la Monarquía española, y expresando, al mismo tiempo, de modo muy principal la colaboración de las provincias americanas en la formación de nuevo régimen constitucional y también la ayuda de las naciones aliadas, Inglaterra y Portugal.

3

CORTES, CONSTITUCIÓN y SITIO de CÁDIZ, han de perpetuarse pues, en un monumento sencillo, grandioso, severo y al mismo tiempo expresivo y fácilmente comprensible.

No debiera á nuestro juicio dominar en su composición la exagerada robustez ni las grandes masas, pues el lugar en donde ha de ser emplazado, como perteneciente á una ciudad de las aspecto y conformación de la de Cádiz, no es el mas apropiado para un violento contraste con el conjunto de pequeños edificios que ha de rodearlo.

Por otro lado el monumento debiera ser en su silueta elevado, pues conviene hacer notar el razonado y atendible deseo expresado por el cabildo gaditano en el manifiesto-convocatoria de Abril de 1812, de que los navegantes puedan admirar su silueta á la entrada y salida del puerto.

La arquitectura en sus formas y proporciones debe recordar en lo posible el estilo dominante en la época, contribuyendo de éste modo á hacer resaltar el caracter y por tanto la expresión necesaria del conjunto.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto y como consecuencia del conocimiento y estudio de la historia de aquellas Cortes, así como de la lectura de todos cuantos documentos y antecedentes con ellos se relacionan especialmente de los publicados con la convocatoria de la actual Junta del Centenario, hemos concebido y formulado nuestro proyecto, atendiendo de un modo preferente á dar la expresión necesari-

ría á un monumento que ha de simbolizar ideas y conceptos, hechos y pensamientos de tanta trascendencia y que ha de proclamar en todo tiempo la sabiduría, la elocuencia, la abnegación, la prudencia y el patriotismo de las Cortes, los principios de justicia, de libertad, de democracia y de progreso que presidieron en la formación del Código Constitucional y finalmente, del valor, heroísmo, firmeza y sacrificio del ejército y del pueblo gaditano, amparando y defendiendo tanta grandeza.

EMPLAZAMIENTO DEL MONUMENTO

El manifiesto ya citado que publicó el Ayuntamiento de Cádiz en el año 1812 convocando á los artistas españoles al concurso para la erección del monumento de que se trata, señalaba como lugar mas apropiado á tal objeto el paseo que se denomina hoy Alameda de Apodaca y en él se suponía emplazado el que fué presentado en la primera prueba del concurso actual.

Designado posteriormente por la Junta Nacional como mas apropiado emplazamiento la esplanada existente entre el edificio de la Aduana y el nuevo muelle comercial, actualmente en construcción, á él hemos adaptado nuestro proyecto sin haber variado la idea, traza y composición general del primitivo, según deseo de la misma Junta y conforme á las bases del concurso.

Estudiado sobre el propio terreno las ventajas é inconvenientes del mejor punto de erección dentro de la gran superficie señalada, se deduce que, situado el monumento próximamente en el centro de la gran plaza, podría constituir la parte principal de un jardín formado con plantas de poca altura para no impedir la visibilidad.

Ofrace éste sitio aun la especial ventaja de que el terreno firme se halla á menor profundidad con relación á otros puntos, pudiendo realizarse una sólida cimentación de 2m. á 2'50m. circunstan-

cia muy digna de tenerse en cuenta ya que los gastos á que aquella ha de elevarse serán incluidos ahora en la consignación total.

Adoptado éste lugar como definitivo (nuestro monumento es susceptible de ser trasladado á otros puntos) presentanse tambien á estudiar dos modos diferentes de ser colocado: dando frente al mar (plano solución A) ó Dando frente á la ciudad (plano solución B).

En el primer caso el monumento ocupa el centro de un gran circulo separado del mar por una amplia avenida de 100 metros de longitud y 30 de anchura, que tiene acceso desde la bahia por una escalinata embarcadero y desde el muelle de la antigua Puerta de Sevilla por otras avenidas, siendo por tanto el punto de vista principal desde el mar, pudiendo sin embargo ser perfectamente contemplado desde tierra, tanto de frente como lateralmente.

La solución supone al monumento en el centro de un semicirculo de 115 metros de diámetro, que es el fondo de la plaza y constituido por un jardín con frente á la ciudad, teniendo delante una esplanada que permite su contemplación de modo perfecto.

Así en un caso como en otro, el monumento puede ser diviso, tanto desde todos los puntos de la bahia como desde el nuevo muelle ó de la capitanía y baluarte de San Felipe.

DESCRIPCIÓN DEL MONUMENTO

Sobre una gran plataforma de traza aproximadamente semicircular de 50 metros de diámetro y alto sobre el terreno general 0'45 metros á la que da acceso por amplia escalinata, se levanta un verdadero anfiteatro que representa el lugar de reunión de las Cortes y desde el cual se suponen idealmente discutidas y dictadas las leyes que aquellas elaboraron.

Guardan rodeando á estos gloriosos escaños, dos muros elevados siguiendo en planta la curva general, (compuesta de arcos de círculo de diferente radio, que permiten un amplio frente al punto de vista principal) y colocados con relación al eje de simetría del monumento, simbolizando uno la Guerra, el ambiente que aquellas Cortes respiraban y en él va esculpido en alto relieve un friso, representativo del sitio de Cádiz final de tanta heroica lucha y singularizado en la escena en que el pueblo gaditano rechaza la invasión de las tropas francesas con las memorables frases que en las tablas de bronce van colocadas sobre el mismo. Remata éste muro un pedestal que soporta una figura ecuestre, que de modo simbólico sintetiza la idea desarrollada en aquel y cuyo pedestal va adornado con guirnaldas y cartelas en las que irán grabadas los nombres de los héroes de la independencia.

El otro muro análogo y simétrico al anterior encierra el símbolo de la idea de la paz que fué el fruto alcanzado por aquellas sabias Cortes y en él se representa en relieve una alegoría de la agricultura, las industrias, las artes cuyo fomento y prosperidad ha sido objeto muy principal de su obra política y económica.

Sobre ese relieve irán inscriptos los nombres de las leyes esenciales de la Constitución: Libertad de imprenta, abolición de la inquisición etc. y finaliza éste monumento en un pedestal que condensa idealmente lo expresado en él y que sostiene la figura ecuestre de la Paz.

Todo el anfiteatro muy capaz responde, aparte de la que representa, á la indicación bien expresada por el cabildo de Cádiz en su manifiesto de que pudiera servir la parte basamental del monumento de sitio de reunion, en el que pueda celebrarse todo acto solemne relacionado con la idea que se conmemora.


El cuerpo elevado va en el centro y se enlaza á lo anterior con un gran basamento en el cual van adosados sillales para las personas principales y otro para el Rey que presidan las fiestas y asambleas ya citadas. A éste sitio se llega por escalinatas y en la parte inferior se situa una tribuna que es representativa de la Elocuencia que tanto culto recibió de los doceañistas, muchos de los cuales se tienen como ejemplo de grandes oradores.

Y en el centro de aquel gran pedestal se adosa otro que sostiene una gran figura que es la Constitución con la espada de su fortaleza y el Código de su sabiduría; tiene manto como magestad que es y todo su continente muestra su soberana grandeza.

Las cuatro grandes pilastras que sostienen el entablamento final forman el cuerpo elevado, sobre un pedestal al cual van adosados los escudos y emblemas de las naciones que ayudaron á España en su lucha con el invasor y son los de Inglaterra y Portugal, cuyo agradecimiento debe demostrarse, pues su sacrificio y heroísmo de sus soldados, fueron de resultado tan provechoso. Y así lo quisieron aquellas Cortes que ya desearon honrar á los aliados en la magestad de Jorge III.

Sobre el entablamento va colocado un grupo de cuatro figuras que simbolizan los principios fundamentales de la Constitución: La Libertad, la Justicia, la Democracia y el Progreso que con sus atributos y emblemas sostienen y coronan el libro representativo del Código inmortal.

En la parte posterior del gran basamento central, sobre un pedestal en el que irán grabados los diez preceptos fundamentales de la Constitución, un grupo de figuras representando las provincias americanas rodean al escudo de Cádiz así colocado en sitio preferente como rindiendo homenaje merecido á la ciudad que supo guardar y defender la soberanía de España condenada en sus famosas murallas.



El muro circular que limita posteriormente al anfiteatro, sencillo y severo sirve como de alto respaldo á un banco elevado sobre amplia escalinata y bajo la cornisa cartelas y coronas se entrelazan grabandose en aquellas los nombres de los preclaros doctores.

A EMPLEARSE EN LA CONSTRUCCIÓN

Serán sus paramentos visibles, la piedra caliza, mármoles y bronce. La cimentación como en el pliego de condiciones lo indica se hace de hormigón de buen mortero de cemento así como el relleno que es también de hormigón. La caliza será de Puente Genil empleada con éxito en diferentes obras de Cádiz, de color blanco, compacta y de cualidades constructivas excelentes. El mármol será el blanco del país para los pavimentos y de Carrara de primera calidad para la escultura.

Finalmente los autores de éste proyecto han tenido preferentemente en cuenta la cantidad designada para su construcción sin que por lo tanto créditos de ampliación de la misma puedan interrumpir un solo momento la buena marcha de los trabajos.

Madrid 15 de Octubre de 1912.

A. Marinas

M. J. Olea y J. Lorenzo

DISCURSO DE FUNDACIÓN DE LA CÁTEDRA LUIS VEGAS.

El segundo acto de este día tan solemne para nuestra Escuela, consiste en el homenaje á la memoria de aquel que compartió nuestras tareas pedagógicas con la vocación, la competencia y la eficacia de un modelo de maestros.

Va á leerse despues una síntesis de aquella vida tan corta como fecunda, síntesis que tendrá, sobre todo, el mérito de haber sido escrita, como lo son éstas líneas, con la más pura emoción, nacida de un sincero sentimiento fraternal que existe, indudable, entre aquellos que día tras día conviven en la misma labor docente y consagran su existencia á esta misión espiritual de formar juventudes para una mejor continuación de su propia actividad ó

A esa oración de homenaje preceden como prólogo estas palabras mías, explicando el sentido de esa lápida que une para siempre el nombre ya glorioso de Luis Vegas, con el alma mater de todos los arquitectos españoles.

El haber dado, con la autorización oficial y por acuerdo unánime del Claustro, el nombre de aquel insigne profesor á la cátedra de Resistencia y estabilidad de la construcción de esta Escuela, es un homenaje perpetuo, eterno, á un hombre, á un mártir, á un maestro (con toda la pureza, elevación y categoría de estos significados) que pertenecía á nuestra comunidad de arquitectos y de profesores, devotos de su profesión, de su misión y de su patria. Esa lápida con ese nombre, significa primeramente el recuerdo constante al hombre, moral, recto, justo, íntegro. Es también el ejemplo del héroe. No es posible definir la frontera del heroísmo. Héroe es el soldado que cumple su misión matando hasta perder la vida. Y lo es también el que la sacrifica, como Vegas, por el santo afán de acudir al servicio de la causa,

no dudando al exponerla ante los peligros ciertos que le ame nazan; y al encontrarlos, es su último pensamiento una ofrenda, tan pura, tan digna de gratitud por parte de la Patria, como aquella que ha merecido los laureles militares. Así, en el mismo concepto de heroísmo, se funden los nombres que hemos reunido en esa otra lápida que acabamos de descubrir, donde se mezcla nuestra juventud de héroes: la de las cárceles y la de los campos de batalla, y á cuyo frente va el nombre del maestro; maestro y discípulos, reunidos en la gloria; como lo estuvieron en ésta misma aula, en la paz de la lección diaria, que es también un servicio, del que enseña y del que aprende, cuando cada uno pone de su parte todo lo que sabe y lo que puede, con un fin noble y desinteresado.

Es, por último, la exaltación de un nombre esclarecido en nuestra enseñanza, merced á cuyo talento, trabajo y sentido del deber, elevó las enseñanzas á él encomendadas á un grado que jamás tuvieron. Formando arquitectos completos y creando discípulos que dan á la profesión el rango que le faltaba para ser, igual si no superior á todas, pues en su zona específica ya nada tiene que pedir ni confesar. De aquí también que la gratitud de ésta profesión para el que supo enaltecerla tan cumplidamente.

La muerte cruel de nuestro gran compañero, fruto del odio y la barbarie, fué doblemente cruel, pues malogró una constancia tan provechosa, tan prometedora. Entristece y desespera pensar cuanto hemos perdido, pues Vegas, con su clara inteligencia, su entusiasmo y sana orientación, hubiera llegado en su producción científica á límites no sospechados por nosotros. Nos proponemos atenuar en lo posible esa pérdida difícilmente reparable, con la publicación de cuanto pueda reunirse de sus lecciones y de sus trabajos y además fundar un seminario de la especialidad que cultivaba,

y que teniendo por base ésta Cátedra, establecería una posible continuidad que haga permanente y progresiva la insuperable la bor del maestro tan villanamente sacrificado.

Esa lápida es un signo de presencia. Presencia de lo bueno, de lo sano, de lo digno, es el grito de hoy.

Y éste nombre eternamente presente en esta cátedra significa para nosotros, que con nuestra voluntad y por nuestro deber allí lo hemos colocado, recuerdo, ejemplo y constancia. Para los compañeros de misión pedagógica, el orgullo de ser maestro. Para los que fueron sus discípulos, guía, mandato y estímulo. Para los futuros alumnos que no tuvieron la suerte de recibir sus lecciones la devoción al que estableció con carácter definitivo éstas altas enseñanzas.

Bien quisieramos que éste nombre esclarecido estuviera fijado en la rica fábrica de una estancia suntuosa, tan magnífica como el valor que ese nombre merece. Lo está en un muro de ésta aula humilde. Pero nada importa el lugar. Que es en nosotros gismos y en nuestra voluntad. donde hemos de rendirle perpetuo homenaje: el homenaje de promesa. de anhelo, de trabajo, de sacrificio, por nuestra profesión y por nuestra patria, á la que Luis Vegas dedicó su vida ejemplar.

NOTAS SOBRE EL MUSEO DE ARQUITECTURA.

MUSEO NACIONAL DE ARQUITECTURA

El concepto de museo moderno: enseñanza, cultura, función social.

No existe el de Arquitectura

* Tiene valor en tres aspectos:

- 1º.- La reunión y conocimiento de las obras pasadas: estudio de la historia y evolución de los estilos, en su aspecto social (~~humanidad~~)
- 2º.- El progreso en lo moderno y actual -oficios y materiales, (técnica.) .
- 3º.- La reunión de las obras en peligro de desaparecer.

APLICACIONES:

- a) Como complemento de la enseñanza.
- b) Como divulgación, apoyada en la acción de la Escuela misma, cerca de los obreros. Es evidente que estos no están al tanto de lo de hoy: ~~ni~~ en procedimientos ni en materiales, ni tienen otra enseñanza que las Escuelas ~~de~~ ~~de~~ del Trabajo y las de Artes y Oficios, ~~una enseñanza técnica y elemental, pero~~ ~~no se concierne ni particularmente a la arquitectura. El maestro~~ ~~no es arquitecto, no es un artesano.~~ Tiene lugar ~~en la~~ ~~arquitectura~~ ~~real~~ ~~en~~ ~~los~~ ~~trabajos~~.

UN MUSEO NACIONAL DE ARQUITECTURA DEBE CONTENER:

1º.- Historia de la Arquitectura.- Parte retrospectiva ó histórica.

El conocimiento de los estilos y su evolución:

- a) Trozos de ruinas auténticas, hoy á punto de perderse (piedras, maderas, elementos constructivos y de ornamentación).
- b) Vaciado de las piezas maestras.
- c) Planos auténticos originales de los grandes maestros de la época

ca pasada (que hoy yacen olvidados ó escondidos sin provecho para nadie)

- d) Obras de maestros contemporaneos y expansionados de Roma.
- e) Trabajos de la Escuela, de ^{seminarios} ~~Escuela~~, monografias sobre determinados monumentos, conjuntos ó ciudades, especialmente de aquellos en ruinas (estudios de reconstrucción) y de los que estén en peligro de desaparecer; formación de la colección de monumentos ó ^{e indantes} ~~monumentos~~ en peligro de desaparición ó transformación.
- f) Fotografias, grabados, litografias, etc. ~~cuando se pida~~.
- g) Mapas y gráficos complementarios
- h) Maquetas ó modelos de monumentos y conjuntos.

Sistematización.- La estricta cronología.

Objetivo.- Principalmente, el fundamento: lo nacional, con las raíces é influencias y los grandes orígenes estilísticos.

2º.-Construcción.- La técnica moderna.

- a) Los materiales.- Exposición de los modernos materiales, materias primas y elaboradas; de estructura y de revestimiento y de decoración.
- b) Los sistemas constructivos.- (Gráficos y modelos)
- c) Elementos auxiliares de la construcción (gráficos y modelos, útiles y herramientas)
- d) Instalaciones.- Gráficos y modelos (parciales ó de elementos y totales reducidos á escala).

URBANIZACION

3º.- ~~URBANIZACION~~- Planos, modelos gráficos estadísticos, fotografias de estudios modernos de urbanización (al día).

Saneamiento é instalaciones urbanas.

Jardines (histórico-moderno)

4º.- LAS CONFERENCIAS COMPLEMENTARIAS.

a) Ante los objetos.

Cursos, conferencias.

b) En el salón de conferencias.

INSTALACION DEL MUSEO

En la Escuela de Arquitectura:

Locales especiales y galerias y vestíbulos interiores.

En el exterior; en el jardín, aislados sobre los muros ya preparados:

y no en otro sitio , porque es la enseñanza.

Fuentes ú orígenes. PROCEDENCIAS

a) Planos antiguos: De la Biblioteca nacional, de los archivos nacionales y de la Academia de San Fernando, de cabildos y municipios (en depósito).

b) Planos modernos: De la Escuela , del Estado, de las exposiciones nacionales.

c) Las ruinas: Del Tesoro Artístico nacional (en depósito).

Adquisiciones á particulares ó entidades:

- por donativos.

- por adquisición del Museo mismo.

- por adquisición del Tesoro Artístico.

d) Formación de maquetas y fotografías: Por el servicio del Museo y de la Escuela.

- e) Trabajos de la Escuela en sus enseñanzas
- f) Intercambio con museos y escuelas extranjeras.

PUBLICACIONES - boletín - catálogos y conferencias.

PATRONATO - Organización y economía

El museo es la Escuela, pero con un patronato.

Compuesto de
~~Director de Bellas Artes~~ *Presidente: Hna. Jeronímicas del convento del Ursula del Litoral*
~~Rector de la Universidad.~~

~~Director de enseñanza profesional y técnica.~~

el Director de la Escuela.

los Profesores de Historia y Urbanización

" " Construcción y materiales

Un Académico de la de San Fernando (Arquitectura)

del Colegio de Arquitectos

un Crítico de Arte.

~~Amigos del Arte (Sociedad)~~

Un secretario-tesorero-administrador
el de la Escuela.

INGRESOS

- La subvención del Estado

Ingresos por venta de fotografías.

id. id. de publicaciones.

id. por entradas

id. por matrículas ó inscripciones.

id. por donativos ó donaciones. *etc*

~~Quizás pudiera ensayarse una subvención equivalente á tanto por ciento, (quizás de 1 x 1.000) muy pequeño, procedente de las contra-~~

tas oficiales y aun las particulares, de obras de arquitectura.

NOTAS SOBRE LA ORGANIZACIÓN DEL MUSEO DE ARQUITECTURA.

SOBRE LA ORGANIZACION Y PRIMEROS PASOS DEL MUSEO NACIONAL DE ARQUITECTURA.

Según una expresión muy acertada de nuestro ilustre patrono el Sr. Sánchez Cantón, un museo se empieza con tener un cuarto cerrado con una llave. Allí empezaremos por reunir los primeros objetos que serán el núcleo inicial del museo. Ya contamos hoy con algo, adquirido con la primera subvención del Estado y logrado por cesión de algunas entidades.

Estos objetos, acudiendo sucesivamente a nuestro depósito irán marcando la futura suerte y desarrollo del museo. La primera labor a realizar, por tanto, es la de inventariar lo que vaya llegando. Este inventario general consideramos que deberá hacerse por orden cronológico de la entrada de los objetos en el fondo del museo. Podrá hacerse en forma de ficha. Esta ficha constituirá la referencia básica de los objetos del museo de la cual serán consecuencias otras clasificaciones y los catálogos científicos o abreviados, las guías, etc.

Esta ficha deberá quedar aprobada en su formato a la mayor brevedad para encargarla a la imprenta y comenzar el inventario. La ficha deberá constar por lo menos de los siguientes registros:

1º- Un número de orden correlativo por la entrada de los objetos. 2º- Fecha de entrada. 3º- Indicaciones de la situación en el museo: sección, sala, vitrina, etc. 4º- Denominación técnica del objeto. 5º- Materia en que está hecho. 6º- Lugar de origen. 7º- Pieza original o reproducción. 8º- Fecha de origen real o aproximada. 9º- Propiedad o depósito. 10º- Cómo llegó al museo: Adquisición (precio), donación (con expresión del donante), depósito (con expresión del depositario). 11º- Observaciones.

Si se trata de planos, deberá hacerse paralelamente otra ficha inventario de planos. Esta ficha de planos se extenderá no sólo a los existentes en el museo, sino a todos aquellos importantes que se encuentren dispersos por España y que convenga inventariar.

Esta ficha deberá llevar la descripción más completa del plano.- Asunto - autor (expresado o anónimo), fecha (real o atribuida), estilo, escuela y demás filiaciones de índole artística, dimensiones, calidad de papel, procedimiento de dibujo (lápiz, tinta a la aguada, acuarela, etc.) Luego, lugar donde se halla, entidad del Estado, eclesiástica, colección particular, etc. Si se encuentra en el propio museo, su referencia a la ficha general del inventario.

Asimismo, si el objeto de que se trata es un libro, deberá hacerse una ficha bibliográfica para constituir, si llega el caso, una biblioteca afecta al museo.

La primera labor consistirá, pues, en ir reuniendo objetos, custodiarlos y clasificarlos. Deberá, por tanto, empezarse una campaña de correspondencia, dirigida a aquellas entidades y particulares que puedan ayudar a la formación del museo.

Para el funcionamiento durante esta etapa preliminar nece-

sitará el museo un empleado administrativo que pueda acumular la tarea de habilitado y contable con la de escribiente. Llevar los libros de contabilidad reglamentarios , el libro copiador de ordenes del Ministerio, el registro de entrada y salida de comunicaciones y el registro de actas de Patronato. Esta persona podrá desdoblarse en dos: contable y escribiente, y podrán ser en un principio de la plantilla ya existente en la Escuela de Arquitectura.

Asimismo será necesario un conserje que sea responsable de las llaves y de la custodia de los objetos, de su buena conservación y de que no se deterioren. En fin, encargado de su limpieza y entretenimiento. Este conserje podrá ser alguno de los bedeles u ordenanzas de la misma Escuela.

En principio los locales necesarios serían solamente un depósito con buenas condiciones para guardar los objetos, y un despacho para la Secretaría y Administración.

Madrid, 30 de enero de 1948

PLAN DE TRABAJO DEL MUSEO DE ARQUITECTURA.

PLAN DE TRABAJO A REALIZAR EN EL MUSEO NACIONAL DE ARQUITECTURA DURANTE EL AÑO 1949.

El Museo Nacional de Arquitectura ha comenzado durante el año 1948 a dar sus primeros pasos. En la vida de este tipo de centros culturales los primeros balbuceos son los más difíciles. Si a esto se añade que la consignación del Museo es muy restringida, 50.000 pesetas, con las cuales hay que atender ^{a los} gastos del personal directivo y administrativo, ^{a los} y gastos de material de oficinas, es comprensible que el trabajo realizado se resienta de estas dificultades y limitaciones.

Sin embargo, la tarea realizada no deja de ser interesante y prometedora para el porvenir. Se han realizado varias compras importantes en grabados, planos, dibujos originales y libros útiles al Museo. Se han obtenido donaciones y depósitos valiosos por parte del Museo del Prado, Academia de Bellas Artes y Museo Romántico. El Palacio Nacional, por inspiración directa del Jefe del Estado, ha cedido al Museo un conjunto de maquetas de palacios antiguos italianos, de inestimable valor. La Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, de acuerdo con la Dirección General de Bellas Artes, ha donado al Museo una colección de 23 vaciados de yeso correspondientes a los capiteles de la girola de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, y otro del sepulcro del Santo titular de la mencionada iglesia. Se está realizando una maqueta a gran tamaño de la Catedral de Valladolid, según los planos originales de Juan de Herrera, lo que permitirá conocer la idea verdadera del gran maestro, que no llegó a completarse y que luego en planos y maquetas sucesivos fué enteramente alterada. Se ha comenzado el inventario de los objetos existentes en el Museo con unas fichas estudiadas al efecto, y asimismo se ha iniciado un registro general de planos arquitectónicos existentes en España.

Esta es en breves líneas la labor realizada, que en el próximo año de 1949 debemos intensificar considerablemente para poder llegar lo más rápidamente posible a la inauguración parcial del Museo.

A preparar las grandes líneas que han de regir el desarrollo del Museo durante el año venidero tiende este plan que hoy elevamos a la consideración del Excmo. Sr. Ministro de Educación Nacional.

El Patronato y la Dirección del Museo entienden que el futuro desarrollo de este centro debe tener por base dos puntos fundamentales. Sólo así podremos imprimir verdadera eficacia a nuestra gestión.

Estos puntos son los siguientes: aumento de la consignación y cesión por parte de los organismos estatales y paraestatales de aquellos objetos que tienen su verdadero lugar en el Museo de Arquitectura.

Vamos con el primero de estos dos puntos: aumento de la consignación. Las cincuenta mil pesetas anuales con las que cuenta hoy en día el Museo son a todas luces insuficientes. Lo serían si el Museo estuviera constituido y sólo se tuviera que atender a su conservación y a un ritmo lento de adquisiciones, cuanto más si se halla en pleno periodo de constitución, teniendo que atender a numerosas adquisiciones y que realizar grandes gastos de instalación, como acondicionamiento de las futuras salas, iluminación de las mismas, vitrinas, marcos, etc., etc. Esta consignación se ve mermada, asimismo, por los haberes del personal, que también hay que cargar a ella. Nuestro deseo sería obtener del Ministerio una consignación de 200.000 pesetas anuales, libres de los gastos de personal, que debieran figurar en nómina aparte.

En segundo lugar es de vital importancia que llegue a ser una realidad el apoyo generoso de otros centros culturales del Estado, siguiendo el espíritu y la letra del Decreto de creación del Museo, de 11 de noviembre de 1943 (B.O. de 25 del mismo mes). Per-

mitasenos recordar que el preámbulo de dicho decreto expresa con toda claridad que es deseo del Estado español que en este Museo Nacional se reúnan y centralicen aquellos documentos que, estando relacionados con la arquitectura, se hallan dispersos por distintos centros oficiales, museos, archivos, etc.

En el artículo 2º de dicho decreto y en su apartado (b), se dice que en este Museo figurarán "composiciones arquitectónicas totales o parciales, originales o reproducciones procedentes unas y otras, del Tesoro Artístico Nacional, de Entidades públicas y de particulares, adquiridas por el Estado o entregadas en depósito por sus dueños".

En el artículo 5º de dicho decreto se dice que "el Ministro de Educación Nacional dictará las órdenes que sean necesarias para la aplicación de lo establecido en los artículos anteriores". Pues bien, deseamos que se vayan produciendo dichas órdenes para que poco a poco se vayan abriendo los fondos de museos, bibliotecas, archivos, gabinetes de estampas, etc., donde muchas veces existen planos, dibujos y documentos poco conocidos, difícilmente visibles y que en el lugar donde se encuentran pierden el valor educativo que en otro centro apropiado pueden alcanzar. Muchos planos y dibujos se pierden así para la juventud estudiosa y sobre todo para aquella rama a la cual, específicamente, pudieran servir de estímulo, en este caso nuestro para los que se preparan o dedican a la Arquitectura.

No se puede pretender que de los particulares y del comercio se adquiera, ni en cantidad ni en calidad, lo que pueden procurarnos los establecimientos del Estado con sólo abandonar cierto criterio estrecho que no tiene en cuenta el interés primordial que consiste en que cada cosa esté en el lugar más apropiado y donde más frutos pueda rendir a la cultura.

Sobre estos dos puntos, que, no nos cansaremos de insistir, son de primerísima importancia para el Museo, podemos entrar a

desarrollar este plan para 1949 con fáciles probabilidades de éxito.

Los propósitos son los siguientes:

-1º- Constituir una sala dedicada a la Arquitectura española del siglo XVIII, centrada en las figuras de Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva.

-2º- Formar otra dedicada al Romanticismo, y si las adquisiciones y legados lo permiten, extendernos a la arquitectura de todo el siglo XIX, utilizando la sala o salas necesarias.

Comenzamos, como puede verse, por la arquitectura más reciente, con el propósito de avanzar luego a la inversa hacia la antigüedad, con objeto de lograr una visión de las principales fases y periodos más gloriosos de nuestra arquitectura.

3º- Lograr por este camino una sala dedicada al barroco y ^{clasicismo} otra al ~~barroco~~ herreriano, donde tendría cabida la gran maqueta de la Catedral de Valladolid que se está actualmente realizando.

En subsiguientes etapas, fruto quizá de años sucesivos, dedicaríamos salas al plateresco, al gótico, románico, arte mudéjar y mozárabe, etc.

4º- Aparte de las salas anteriores, que encerrarían objetos de valor y documentos originales, se establecería una serie de conjuntos de índole didáctica que sirvieran de ilustración permanente e inmediata para los estudiantes. Estos conjuntos, compuestos principalmente por reproducciones: fotografías, vaciados en yeso, grandes dibujos, gráficos, mapas, etc.; se instalarían en los lugares más accesibles a los estudiantes y que no necesitaran una vigilancia tan estrecha. Contamos, entre otras cosas, con los capiteles de Santo Domingo de la Calzada para servir de núcleo a un conjunto interesante de arte románico.

5º- Una de las facetas más interesantes de este Museo y que quisiéramos abordar en el año venidero si nuestros recursos lo permiten, es la de presentar fragmentos y hasta conjuntos originales en los jardines de la Escuela de Arquitectura. Trataríamos de

formar una especie de "jardín arqueológico" donde pudieran colocarse todo género de piedras antiguas, desde portadas enteras hasta pequeños fragmentos, como capiteles, cornisas, fustes, etc. Se tiene el propósito de obtener la portada del Hospital de la Latina, la fuente madrileña, recientemente desmontada, de la Cabecera del Rastro, y los restos del Convento de San Antonio, en Mondéjar, joya de nuestro primer renacimiento.

Si contamos con la ayuda necesaria y sobre todo si logramos los dos puntos de apoyo tantas veces mencionados, este plan podrá convertirse en dichosa realidad el año que viene y entonces podremos tener la satisfacción de inaugurar, al menos parcialmente, un nuevo Museo totalmente inédito y que desde un principio reúna objetos y colecciones del mayor interés, no sólo para los estudiantes y aficionados a la Arquitectura, sino para todos aquellos que se interesan por la cultura en general.

En resumen, según este plan preconizado por el Patronato y Dirección del Museo, podrían inaugurarse en el próximo año de 1949 varias salas de arquitectura histórica, dedicadas, como dijimos, a Juan de Herrera, a la arquitectura barroca, a la del siglo XVIII, al romanticismo y a las escuelas más recientes del siglo XIX; varios conjuntos didácticos a base de reproducciones, y un jardín arqueológico donde se fueran reuniendo inestimables conjuntos y fragmentos provenientes de nuestros monumentos históricos.

Elevamos, por consiguiente, el presente plan al Excmo. Sr. Ministro de Educación Nacional, convencidos de que a la vista de la inmensa cosecha que se promete, con tan pequeño esfuerzo por parte del Estado, nos concederá su apoyo incondicional.

Madrid, 26 de octubre de 1948.

ESCUELA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE MADRID

SEMINARIO DE TEORIA DE LA ARQUITECTURA

&&&&&

CURSO DE LECCIONES SOBRE "LITURGIA Y ARQUITECTURA"

EPILOGO DE
M. LOPEZ OTERO

13 - Diciembre 1955

EPILOGO

Victor DÓrs me ha pedido unas palabras a modo de epílogo cerrando el curso de "liturgia para arquitectos" que con tanta sencillez amenidad y competencia acaba de explicar el R. P. Roig, y rogandome que, a ser posible, tuviesen cierta relación con el caracter de este Seminario de Teia de la Arquitectura, recién nacido en ~~ya~~/ nuestra Escuela, es decir principalmente a los estudiantes, en el tono de lección de Seminario.

En tales condiciones, ¿cual deberá ser el contenido de ese epílogo, breve como tal? Despues del excelente prologo del Sr. Aranguren, estableciendo las modernas posiciones de Liturgia y Arq, resultaría impertinente insistir en ese aspecto tan interesante del tema. Hacer una sintesis de la doctrina desarrollada en estas lecciones, me

parece innecesario y, además, a mi me falta competencia para ello.

Quizás fuese oportuno, y así me lo apuntó el mismo Victor D'Ors, esbozar en pocos minutos (pues no hay tiempo para más), la siguiente cuestión que, aunque sucintamente expuesta, no dejará de ofrecer cierto interés a nuestros alumnos. ~~Es ésta~~: ¿De que modo práctico deberán utilizarse las ideas expuestas; como aprovecha todo esto, y cual es el momento de su aplicación en el desarrollo del proyecto?.

Conviene antes insistir ante los alumnos en una cosa que ya sabemos todos: el arquitecto debe buscar la belleza por el camino de la perfección en el contenido de su obra. La arquitectura no es propiamente tal, sino es, ante todo, útil; si no sirve a la función vital humana que ha de desarrollarse en su ámbito.

Sabemos tambien, pero conviene repetirlo, que no basta acumular, porque si, formas bellas, nó habilidades técnicas, ni originalidades más o menos "auténticas", si lo que todo és to encierra da lugar a perturbaciones ó engaños, ó simplemente á incomodidad. La arquitectura religiosa ha de conformarse rígida y totalmente, con la función litúrgica para que fué creada; solamente así será perfecta. Tal es la intención del curso del P. Roig, y de aquí el valor de sus ideas, consejos y sugerencias, bajo el signo de lo funcional.

Pues bien; el grado de excelencia de una obra arquitectónica se inicia con el planteamiento del problema de su creación, ó mejor, con el modo de ordenarse ese problema, que arranca desde su enunciación misma.

Plantear un problema es, ante todo, conocerlo. Pero no se trata de un conocimiento superficial que apenas se apoye

en lo que se denomina "programa", el cual no tiene otro alcance que el de ser una simple relación ó índice de necesidades; sino de una completa posesión del asunto; de la total entrega del arquitecto al tema; del dominio absoluto de esa función, (aquí ~~en la liturgia~~ ^{litúrgica}), que va á tener por escenario el espacio que se va á crear. El fiel creyente, como el sacerdote oficiante, no pueden realizar el rito, "rectamente", sin la perfecta adecuación de las formas que el arquitecto va a entregarles. De aquí la intransigente exigencia de una razonada interpretación, de una captación exacta de las reglas de la liturgia, a saber: orden y dirección de los movimientos ceremoniales; lugar de las imágenes y de los símbolos; formas y dimensiones de los espacios para los actos sacramentales; tratamiento adecuado de la luz, del sonido, etc., etc.; y, sobre todo, como tanto ha insistido el conferenciante, moderna tendencia de la

intervención del pueblo, como actor.

De éste curso habrán quedado, pues, ideas generales, orientaciones teóricas, reglas sustantivas; otros cánones y datos ineludibles podrán completarse en la correspondiente bibliografía, cuyo conocimiento debe ser inmediato. ~~X~~ Todo ello sirve para conseguir las formas arquitectónicas, a cuya generación van a contribuir esas normas y esas ideas.

¿Y en que punto de la trayectoria del proyecto deberán aplicarse?.

La creación (ó mejor invención), de la obra arquitectónica, sigue un ordenado proceso, que se inicia en un propósito y que culmina en la aparición mental, clara y rotunda, en el triunfo espléndido de las imágenes de unas anheladas formas espaciales, estructurales y decorativas, que, contrastadas con el consiguiente juicio reflexivo, (así es el arquitecto cons.

tante crítico de su obra), se llevan a la realidad ~~mediante~~ aplicaciones de la técnica aprendida.

Pero esas imágenes mentales no surgen de la nada, espontáneamente, ni existe la ~~Musa~~ protectora que las inspire. En arquitectura, como en tantas cosas, no existe otra ~~Musa~~ que la voluntad y el trabajo, y parodiando crítico-poeta Valery podríamos decir que las formas de la arquitectura no se conciben en deliciosos sueños; para dibujarlas, hay que estar bien despierto.

Esas puras y definitivas imágenes de las formas son, por lo contrario, el resultado de una laboriosa, á veces lenta y difícil, y también un poco misteriosa, combinación de otras imágenes, latentes en lo mas profundo del espíritu y prestas a revelarse en la plena conciencia, merced a un determinado impulso. ^{práctico} Son las imágenes de experiencias anteriores, a las que se

agregan éstas otras didácticamente adquiridas.

Las ideas generales y directoras, tanto como las demás reglas y preceptos litúrgicos que ustedes han aprendido en este curso, (y que no por ser obra de razón y de lógica dejan de poder plasmarse en imágenes concretas); esas ideas y cánones, digo, habrán sido ^{figurativamente} ~~instantáneamente~~ fijadas por ustedes mismos. Retenidas en la memoria ó escritas ó dibujadas en sus apuntes, pasarán a enriquecer la disponibilidad combinatoria.

Esas formas litúrgicas tienen carácter de cánón, de mandato preciso; y en la organización imaginativa, hacen el papel de ordenar y conducir a las otras imágenes libres que quedan así sujetas, ligadas al precepto y son conducidas a la conciencia con las cadenas de la rigidez y de la exactitud. Sin ellas, la combinación imaginativa resultaría anárquica ó al menos, turbia ó perturbadora de la función á que van a servir

y, por lo tanto, recusables ~~o~~ inútiles.

Resulta, pues, que la "impronta" de estas lecciones, tienen su momento de aplicación al comienzo del proceso creador. Si se retrasan ó se desprecian, la creación resultará defectuosa ó negativa.

Pero existe otra cosa previa á esa primera fase: la posibilidad de expresar en una figura esquemática, claro es que convencional, la función misma en toda su vitalidad, tal como cada cual la interprete; el cual esquema servirá, sin duda, de pauta para establecer el sistema ^{formal} imaginativo siguiente.

Si todo el proceso se desarrolla debidamente, el templo, ~~la casa de Dios y el pueblo que adora a Dios~~, resultará probablemente perfecto, física y materialmente perfecto, en espacio, en forma, en luz..... Pero tambien quizás, espiritualmente perfecto, porque cada imagen normativa, lleva consigo una

emoción, un valor afectivo, resultando que a la tarea creadora, esas reglas teóricas, habrán aportado tambien una importante dosis de emoción. Así por ejemplo, cuando el P. Roig nos explicaba, con póstica sencillez, la razón dispositiva del templo paleo-cristiano; aquel ^{rectilíneo} ~~colectivo~~ caminar humano, anhelando llegar al punto sacro del altar único, hambriento y sediento de Cristo, seguramente sentirían ustedes una irreprimible emoción, que desde ^{tal} ~~aquele~~ ~~instante~~ instante se ha adherido a la imagen misma del espacio y del movimiento, para subsistir en todas sus intervenciones posteriores.

Claro es que cuanto más rico sea el tesoro de experiencias disponibles para combinar, más espléndida se concibirá la imagen resultante. Y cuanto más precisos y conformes con la doctrina litúrgica sean los elementos ordenadores de esa misma combinación imaginativa, más adecuada resultará la for-

ma a la función y, por lo tanto, más perfecta la obra de arquitectura religiosa.

Se habrá logrado así un templo totalmente funcional, en cuanto a la materia y en cuanto al espíritu, porque a lo mecánico y geométrico, se habrá unido lo hondamente afectivo. Lo funcional en arquitectura, debe entenderse de cómo la presencia de lo lírico no estorba la eficiencia de la fábrica lograda por el razonamiento.

Y ahora vamos a las conclusiones de todo esto:

Como estamos en un seminario escolar, cuanto en él se diga, deberá ir seguido de una aplicación práctica y, por consecuencia, de todo lo que acabo de exponer, propongo:

1º.- Elección de un tema de templo.

2º.- Estudio del esquema funcional, es decir, de la expres-

sión gráficamente convencional, de lo que sabemos teóricamente de la función litúrgica, que ha de resolverse en el proyecto. O sea, ^{representación} ~~imagen~~ del problema. En tal esquema, claro es, habrán de aplicarse las reglas ahora aprendidas.

Anuncio que el asunto es difícil.

3º.- Establecimiento de la imagen esquemática de la forma arquitectónica, primaria y total. O sea, esquema que ha de servir de soporte al sistema de imágenes y su desarrollo; del conjunto al detalle.

4º.- Comparación de ambos esquemas y consecuencias para las fases siguientes del proceso creador.

Y termino: Demos gracias a los que doctamente han aumentado nuestro acervo de material creador. Al profesor Arangueren que ha iluminado con fina sutileza crítica un aspecto de

la moderna doctrina litúrgica, tan excelentemente desarrollada por el P. Roig. Gracias asimismo a este ilustre sacerdote, y también a D'Ors, organizador del curso, y á la Escuela y al Colegio de Arquitectos, que demuestran, una vez más, su afortunadamente comun acuerdo de perfeccionar la formación de nuestros alumnos.

DISCURSO DE INAUGURACIÓN DE LA CÁTEDRA FÉLIX CARDELLACH.

FELIX CARDELLACH - ARQUITECTO MODERNO

SEÑORES, AMIGOS Y COLEGAS:

Agradesco muy sinceramente el honor que ustedes me hacen al designarme para inaugurar esta cátedra (a la que deseo eficaz y próspera vida), que lleva el nombre de la ilustre personalidad que vamos a recordar esta tarde.

Me he preguntado, en el curso de la redacción de estas cuartillas, -que dicho sea de paso no tienen pretensiones de lección ni de conferencia-, cuales habrán sido las razones para tal distinción, habiendo entre ustedes tantos colegas que pudieran disertar con aquel objeto, de un modo mas brillante. Yo mismo me he dado la respuesta: sin duda, se ha buscado un arquitecto de la generación de Felix Cardellach, pues, aunque me llevaba algunos años, nuestra formación técnica y estética ha sido, sobre poco mas ó menos, semejante, obedeciendo á idénticos principios; y para que el homenaje (que de ésto se trata) tuviera cierta extensión fraterna, se ha preferido un arquitecto procedente de la Escuela de Madrid. En este sentido, y pensando que contribuyo a una buena obra, no he dudado en aceptar el honroso ofrecimiento que, en nombre de ustedes, me hizo oportunamente mi ilustre y querido amigo Don Patricio Palomar. La tardanza en cumplirlo está justificada por achaques de salud y consiguiente agobio de trabajos y deberes.

Digo que Cardellach y yo pertenecemos a la generación de arquitectos que surgieron a la vida profesional al comenzar este siglo; generación que corresponde a una época

de grave crisis, como es el final de la transición entre la
 N.2. arquitectura del eclecticismo histórico del siglo XIX y la
 Nueva doctrina, tan extendida actualmente.

Difícil es, en efecto, la posición espiritual de esos
 arquitectos de los periodos críticos, y más aun la nuestra,
 ya que aquí no se trata de un lento y suave cambio de esti-
 lo, sino de una verdadera revolución de los conceptos funda-
 N.5. mentales de la arquitectura, circunstancia que pone a prue-
 ba la fé, la voluntad y la responsabilidad del arquitecto,
 que se ve envuelto en tan violenta y apremiante conjuntura.
 Porque en los tránsitos estilísticos de todos los tiempos
 ha ocurrido ésto: ó una explicable evolución, más ó menos
 profunda, de las formas y de los procedimientos, casi siem-
 pre con la continuidad de materiales y sistemas constructi-
 vos, aunque ciertamente con audacias y conquistas, pero con-
 tenidas en la misma ideología; ó bien la implantación, á con-
 secuencia de un fenómeno cultural, de aquello que, siendo
 conocido de tiempo pretérito es así resucitado, renacido,
 apareciendo, sin embargo, como novedad. La posición de es-
 tos felices arquitectos fué, sin duda, mas cómoda y segura
 que la de nuestro tiempo, en el que tiene lugar un cambio
 de ideas y principios en lo social y en lo económico y tam-
 bien en lo estético, conjuntamente con la aparición de nue-
 vos materiales y sistemas constructivos, que originan nue-
 vas técnicas, sin antecedente, pudiendo decirse que en ellas
 casi todo se inventa; por lo que, lo asimilado en nuestra
 formación escolar resulta insuficiente para profesar en la
 aplicación de la nueva ideología, lo que ha traído consigo,
 para nosotros, nuevos problemas y sacrificios. Y, sin em-
 bargo, los decisivos innovadores, han surgido precisamente
 de esos arquitectos de la generación a la que pertenecía
 Felix Cardellach. Así pudiera decirse que, a pesar de las

apariencias tan diferenciales, la nueva arquitectura tiene un oculto enlace espiritual con la anterior, en la que aquellos se formaron.

Sería interesante analizar y clasificar las posiciones y actitudes de tales arquitectos de 1900, ante la afirmación de la nueva doctrina, que nace y se propaga, por la acción exclusiva de sus apóstoles-arquitectos que predicán, en libros, conferencias y revistas, ante arquitectos también; es decir, en el seno de la propia familia y antes y a pesar, é incluso en contra, de la crítica y de la opinión pública, circunstancia que aumenta la dificultad para un ambiente favorable, a diferencia de lo que, en general, ocurre en otras épocas de transición. Puede decirse que la nueva arquitectura se debe únicamente a la convicción firme é inteligente de sus creadores de principios de siglo y sus mejores seguidores del período de entre las dos grandes guerras.

Tal clasificación comprendería cuatro grupos generales: uno, digno del máximo respeto, es el de los intransigentes, de los que permanecen fieles a su formación historicista; es decir, de los que adoptan para sus composiciones los estilos históricos puros, ó con adaptaciones y licencias que se justifican, tanto por las imposiciones de los nuevos programas, como por un cierto propósito de originalidad.

Otro grupo, es el de los que, preocupados en buscar una arquitectura conforme a los tiempos nuevos, se adscriben á movimientos europeos de entre siglos, tales como el Stijl, la secesión vienesa, el Moderno Stil, l'Art Nouveau, etc., con intención mas de forma que de fondo, pero en ningún modo fracasados, ya que representan un esfuerzo importante,

con cierto fermento de modernidad.

Un tercer grupo es el de los que se deciden por la nueva radical posición, siguiendo a sus fundadores con entusiasmo, ó por lo menos, con sincera convicción en el racionalismo ó en la arquitectura orgánica, ó en la modalidad "tecno-estética", y demás escuelas predominantes hasta ahora.

Y por fin, otro grupo mas singular, en el que incluyo á los arquitectos -ciertamente escasos- de sólida formación histórico ecléctica, que sin embargo conviven con ideas coincidentes con la nueva arquitectura, que lógicamente anularían aquella formación, para concluir en una aceptación franca. Una advertencia: al decir Nueva Arquitectura, ahora y luego, me refiero a uno de sus aspectos: el de los conjuntos estructurales de formas mecánicas puras que han de ser estéticas. De esta actitud, al parecer contradictoria, interesa para mi objeto, más que las obras, el conocimiento de las especiales aptitudes y el modo de pensar de tales presuntos creadores.

← Porque muchas veces he pensado si, para conocer la personalidad de un arquitecto, sería suficiente examinar, única ó principalmente, los factores, los medios espirituales que posee para el proceso creativo, -incluso independientemente de sus obras-. Es decir, si su vocación, sus especiales aptitudes imaginativas y rasonadoras y la posesión de los adecuados conocimientos constructivos, serían suficientes para incluirlo en una especial modalidad.

He pensado si éstos valores subjetivos tienen tanta importancia para fijar esa personalidad, como la ordenación y cumplimiento de las fases de la invención, donde aquellas cualidades se emplean, y tanto valor como el poder de la propia actividad constructora.

Claro es que la obra realizada es el resultado total de

ambas cosas; pero en su ejecución es inevitable la intromisión ajena, la presencia de colaboraciones, las imposiciones, muchas veces contrarias al pensamiento inicial, que lo alteran, destruyendo su pureza é intenciones, y falseando la verdadera personalidad del autor.

No creo, por consiguiente, disparatado, para fijar y clasificar la personalidad de uno de estos arquitectos interesantes, cuyas condiciones espirituales nos son conocidas, usarlas como medios para imaginar la calidad de un creador en potencia, situándolo en el lugar que le corresponda.

Felix Cardellach poseía cualidades en grado suficiente para incluirlo en aquella cuarta definición, ya que, sin renegar de su credo primitivo, expresó ideas coincidentes con el nuevo, aunque la muerte prematura impidiese desarrollar tales cualidades. Y así me atrevo a afirmar que, si por la voluntad de Dios pudiera estar ahora aquí entre nosotros, posiblemente podríamos saludarle como uno de los arquitectos de la nueva arquitectura. Sus antecedentes; sus escritos filosóficos, técnicos y estéticos; su fé en todo avance de construcción; su obsesivo amor a la belleza arquitectónica, así permiten considerarlo. Comprenderán ustedes que este intento de ensayo me sirve de motivo, ya que no de pretexto, para rendir esta tarde el merecido homenaje al autor de la "Filosofía de las Estructuras". Que es á lo que he venido.

Conocí a Cardellach hacia 1917. Me lo presentó mi maestro, el insigne historiador de la Arquitectura Cristiana Española, don Vicente Lamperez. Guardo del arquitecto catalán el grato recuerdo de un hombre de claro talento, de finura de trato, de atrayente simpatía.

Ya estaba publicado (en 1911), el libro antes citado, "Filosofía de las Estructuras", con el anuncio de otra importante preocupación suya: "La estética y composición de edificios industriales". desarrollo de unas ideas ya expresadas en su "Memoria sobre arquitectura industrial en el extranjero", elegada al Gobierno y publicada, creo que en la Gaceta de Madrid, y que ha de ampliarse despues en el interesante estudio sobre el mismo tema, titulado "Las Formas Artísticas de la Arquitectura Técnica", editado en 1916 y redactado bajo esta divisa que revela la permanente ideología de su autor: "La belleza posee el supremo don de elevar el espíritu del hombre; por eso se debe cultivar en todos los terrenos"..... y aconseja a los ingenieros una mayor preocupación por tales problemas de índole estética, compatibles con sus respectivos quehaceres profesionales.

Este libro, responde al criterio, todavía historicista, de la Época y, sobre todo, de la formación escolar de entonces, al establecer y desarrollar el concepto de una "arquitectura ingenieril", á la que atribuye formas artísticas y á la que concede una cierta "decoración industrial", acompañando la clasificación de "formas mecánicas" y "formas Bellas" que hoy no puede sostenerse, pero entonces sí, ya que el gran triunfo de la moderna arquitectura es precisamente reconocer y estimar la propia belleza de una forma mecánica estructural, originada en determinadas condiciones de índole estética.

La "Filosofía de las Estructuras", el mas importante y conocido libro de Cardellach, contiene en sus trescientas páginas la expresión del alto valor científico de su autor, en el estudio de los sistemas estructurales de entonces. Publicado aquí, en Barcelona, en año 1910, cuando su autor tenía ~~veinte y cinco años~~

nía 35 años, está escrito en correcto estilo, sencilla y claramente, sin pedanterías ni alardes de erudición, con sentido más filosófico y literario que específicamente técnico, como se propuso su autor, y a pesar de tratarse de temas esencialmente mecánicos, no hay allí un cálculo ni una fórmula, ni una figura, ni un esquema gráfico aclaratorio. Se tiene entre las manos una verdadera disertación académica. Yo recomiendo a los ingenieros y a los arquitectos que no lo hayan leído, se interesen por este libro, con la debida concesión a las ideas de la época, pero, no obstante, actual en muchos de sus aspectos esenciales. Su objeto es, claro está, mostrar una visión amplia y clara de aquel panorama estructural. Las estructuras son para Cardellach y para todos los de entonces cosa independiente de las formas externas puramente estilísticas. Son como el esqueleto del edificio; su armazón resistente, rebozado ó vestido de elementos históricos más ó menos adulterados ó interpretados por el autor, generalmente erudito. Lo importante era conseguir la satisfacción de un programa en el estilo preferido ó tenido como más adecuado, mediante un criterio en el que no dejaba de actuar la moda. Sin embargo, en todas estas invenciones, dicho sea en justicia, no faltaba un cierto valor imaginativo y emocional. Las audacias mecánicas, el perfeccionamiento de las soluciones, tenían por objeto lograr una mayor libertad compositiva, dentro de los cánones de la morfología adoptada. Aquí, en vuestra bella, gran ciudad de Barcelona, son las creaciones de aquellos grandes arquitectos que se llamaron E. Elías Rogent, Martorell, los Domenech, los Basagoda, Segner Puig y Cadafach, y tantos otros excelentes adaptadores del gótico catalán, en el espléndido crecer de la urbe, interpretaciones que representan una riquísima tradición, sin excluir a Gaudí, en cuyas geniales anticipaciones de la moderna arquitectura, palpita un alma gotizante. Es interesante adver

tir que tales maestros, son al mismo tiempo eruditos historiógrafos del estilo que cultivan, lo que se confirma en esta expresión del moderno Bruno Zevi: "La voluntad creativa de signo ecléctico, solo se explica por una investigación metódica del pasado".....

En el libro que estoy comentando se analiza el principio estructural, buscando una ley en lo histórico para deducciones de lo futuro; y, con un criterio reflexivo, lógico, se establece la genealogía y clasificación de los tipos estructurales a la sazón, y en él, como en otro del que me voy a ocupar despues, parece como si se quisiera descubrir, penetrar en la esencia de aquellos sistemas de fuerzas, luchando por un equilibrio, que viven su posición estática como un ser animado. Se quiere bucear en lo que pudiera ser el alma de una estructura, sin peyorizar el papel del material y su peculiar fisiología, que imprime su específica singularidad.

Por todo lo dicho, el proceso total de creación de una obra arquitectónica de 1910, se divide en otros dos: uno que se refiere a la elaboración, al trabajo, tenaz y esquisito, de conocimiento y de adaptación del sistema formal histórico elegido; y otro, exclusivo de la organización estructural correspondiente. Ambos se relacionan, pero son independientes. Resuelto el problema espacial exigido por el programa, ya muy complejo y con novedades de imposición, la estructura resistente toma un aspecto servil; oculta, solo sirve para mantener en pié el tinglado histórico; ó, de otro modo, si aquella tiene la primacía, pronto la perderá al recibir la máscara del estilo elegido. Estos dos opuestos procesos parciales, parecen corresponder a las dos competencias clásicas: la del Ingeniero y la del Arquitecto, que suelen resolverse en una

frecuente, casi siempre feliz, colaboración.

Pero, si se considera que el pensamiento, el concepto creativo ha de ser uno solamente, el autor que posea al mismo tiempo y con adecuado fervor cualidades subjetivas de espíritu científico, de posesión de la mecánica de entonces y el necesario dominio de los estilos históricos, podría desarrollar aquella idea con la única intervención de su persona lidad. Felix Cardellach, por su doble condición formativa de arquitecto y de ingeniero, no muy frecuente, podría llevar a cabo empresa tan compleja.

~~~~~

Medio siglo despues, en 1960, aparece otro libro que admite la comparación, como paralelo, con el que tan brevemente acabo de comentar. Es tambien una filosofia de las estructuras: se titula, "Razón y ser de los tipos estructurales" y su autor, otro malogrado, ingeniero de profesión, pero con una gran sensibilidad para las cosas de la arquitectura, Eduardo Torroja, de fama universal, recientemente fallecido, cuando, en plena madurez, prometía una obra de excepcional importancia para el progreso de la construcción.

Si los libros de Cardellach significan la valoración es tética y mecánica de la arquitectura de su tiempo, 1910, el libro de Torroja representa el criterio, el concepto estructural de la arquitectura de 1960, y, precisamente, en el aspecto mas original y avanzado: las formas resistentes autenticamente bellas y dirigidas hacia una espléndida libertad imaginativa.

La conquista de esa libertad, es la eterna aspiración de la arquitectura histórica y actual..... La imaginación creadora del arquitecto no tiene límite. Las formas del espacio y sus líneas, superficies y volúmenes ideales que las definen, son infinitos; su número y calidad solo dependen de la fuerza y de la riqueza de su fantasía; de la mente y también del corazón de quien las concibe. Salen a la luz por los trazos del dibujo ó por el relieve del modelo reducido. Por tales medios pueden expresarse claras y rotundas, aunque se hallen engendradas en una región de pura idealidad, con todos los caracteres de su objetividad y posesía.

Pero esos organismos formales, netamente estéticos, pura obra del espíritu, sin trabas ni preocupaciones terrenas, a pesar de sus perfecciones ideológicas y de su intención funcional humana, son verdaderas entelequias; no son arquitectura, sino pueden convertirse en realidad. La arquitectura, para ser tal, es decir, para ser un bello espacio como escenario de una función humana, con el hombre como protagonista, ha de poder materializarse, ha de poder construirse.

La imaginación, en fin, está encadenada, esclavizada por la posibilidad de crear estructuras resistentes, capaces de hacer vivir aquellas imágenes mentales. Los nuevos sistemas constructivos, pueden dar a la arquitectura su libertad. Y á eso tienden las nuevas técnicas. Alguien objetará porque ya en el dibujo ó en el modelo puede un observador cualquiera parecer, percibir, incluso con emoción, una composición arquitectónica, es porque todo proyecto se supone construible. Si á tal observador se le advierte que aquello que le causa admiración no puede realizarse, lo despreciará por no estimar en lo que ve otra cosa que un puro juego de formas ge-

geométricas..... La grandeza y excelencia de la arquitectura significa siempre el triunfo del hombre sobre la materia.

El avance constructivo que permite una mayor libertad a la actividad imaginativa de un creador en la época actual, es representado por el desarrollo de especiales estructuras de hormigón armado y de sus importantes derivaciones, cuyos complejos fenómenos llegó a dominar con insuperable eficacia y maestría el ilustre ingeniero. Sus estudios monográficos y de conjunto sistemáticos, en este aspecto de contribución a nuevas concepciones, se refieren a estructuras capaces de traducir a la realidad un rico tesoro de formas imaginadas. Esta inmensa posibilidad, que salva obstáculos y resuelve problemas de elasticidad, antes inabordable, que saca a la luz la propia belleza del fenómeno tensional resistente, se ofrece en los materiales plásticos, hacia los que se orientan las actuales investigaciones y cuyo futuro es insospechado.

Otra novedad: En esta nueva "Filosofía de las estructuras" de 1960, y en su primera página, aparece esta interesante afirmación, que define todo el contenido: "El nacimiento de un conjunto estructural, escapa del puro dominio de la lógica para entrar en las secretas fronteras de la inspiración. Antes y por encima de todo está la idea, moldeadora del material en forma resistente, para cumplir su misión" ..... "Las formas, -dice después-, que se imaginan para la obra, han de surgir primero de un fondo intuitivo de los fenómenos que ha quedado como poseso íntimo de estudios y experiencias a lo largo de la vida profesional"... "El cálculo -añade- no es más que una herramienta de comprobación de lo imaginado intuitivamente"..... ¡ La intuición!, es palabra de moda, que parece actual, pero que tiene solera, ya expresada en 1906 por Char-

les Rabut, ingeniero autor del "Cours de Construction en Beton armé", cuando, dirigiéndose a los ingenieros, dice: "Se cree que en el trabajo de elaboración de un proyecto, los cálculos son el instrumento de su principal investigación; ésta es una tendencia frecuente y excusable entre los jóvenes ingenieros"..... "La experiencia va demostrando que los cálculos no son otra cosa que un "útil", un instrumento que permite precisar y poner a punto sus concepciones".....

✕    ¿ La intuición! . ¿La inspiración! .... A algunos de nuestros estudiantes, de mente mas soñadora que activa, pensarán con alegría que ésto de la inspiración supone la presencia de una nueva Musa, la Musa de la Estética, a cuyo soplo van a surgir las formas estructurales, sin que desde ahora sean imprescindibles, ó por lo menos necesarios, los arduos estudios matemáticos que conducen, no sin fatigas y a veces con lágrimas, hacia esas disciplinas que se llaman "Resistencia de los materiales", "Estabilidad de las construcciones", "Elasticidad", etc., etc.

Lamento defraudarles. Porque si, en efecto, la intuición se revela al espíritu por una emoción previa a todo razonamiento, lo que permitiría decir que una estructura nace de un sentimiento mas que de un pensamiento, tambien es cierto que la intuición, según la definición filosófica, resulta de la rápida asociación de una inducción nueva en inducciones hechas subconscientes por la repetición; es decir, por la acumulación de conocimientos y experiencias anteriores en lo mas profundo y secreto de nuestra conciencia; arraigo de convicciones en incubación lenta ó, en los casos geniales, en rápida revelación. La intuición es tanto menos expuesta a error cuanto mas científicas son sus aportaciones. O sea, que la



intuición supone estudio adecuado y preparación intensa. Claro es que ésto tiene que ir acompañado de una fuerte dosis de imaginación, don natural del espíritu, pero que también se a desarrolla y se ennoblece con un constante cultivo en experiencias de orden estético. Una bella estructura, en fin, na ce de una gran intuición imaginativa, educada y enriquecida por un selecto trabajo mental.

Además, -y sienta seguir defraudando a los estudiantes amigos de las musas- el cálculo matemático y las disciplinas de la mecánica resistente, no son solamente sus instrumentos de comprobación, digan lo que quieran tan insignes autores, sino muchas veces integrante esencial del proceso intuitivo en su desarrollo. Y, muchas veces también, motivo insospechado de inspiración. La resultante geométrica de un problema mecánico puede ya de por sí, en su pureza científica, ser una bella forma arquitectónica, y quizás esté aquí el secreto de la razón de ser de la Nueva arquitectura.

El proceso generador único y profundamente subjetivo de las nuevas estructuras bellas, las expresadas ~~en~~ <sup>por</sup> ~~la~~ <sup>la</sup> ~~esquematización~~ <sup>esquematiza</sup> en forma matemática, reuniendo sus variadas condiciones en cuatro ecuaciones y cuatro incógnitas. Las ecuaciones son: Finalidad utilitaria, Estatismo (función estática). Cua lidades estéticas, Condiciones económicas. Y las incógnitas: Ma terial, Tipo estructural. Forma y dimensiones resistentes. Proceso de ejecución. Los recursos del cálculo solo sirven para afirmar las dimensiones ó para comprobar si están suficientemente afirmadas.

Pero, en esta primera fase ó etapa de la génesis de la idea y aun en las siguientes, pudiera entenderse que las que

tiones que influyen en el problema han de irse esbozando una á una, siempre ligadas entre sí; pero, aunque parezcan integrarse posteriormente en un todo, es evidente que se señala una intervención diferencial. Yo creo, sin embargo, que debiera interpretarse ese arranque de la región subconsciente del intelecto, es decir, la intuición, como un solo núcleo, donde se hallan fundidas, sin diferenciación alguna, las características de la obra futura, exactamente como ocurre en el proceso biológico, en cuyo embrión se contienen todas las cualidades que han de formar, en el subsiguiente desarrollo, el ser vegetal ó animal en su completa y definitiva organización.

~~~~~

Todo esto que va dicho, permite dibujar ya el esquema de lo que deberá ser el arquetipo creador de las formas arquitecturales del momento presente y aun del próximo futuro, en su mas elevada condición; es decir, como modelo selectamente representativo del ingenio, aun sin llegar a genio, de ese autor, siempre guiado por una extremada voluntad de perfección y en el que se suponen suficientes dotes naturales, debidamente desarrolladas según una docencia y una experiencia de la necesaria garantía. (El problema de los planes de enseñanza de ingenieros y arquitectos, se presenta a nuestra atención, que no es ocasión de comentar, como uno de los mas graves y urgentes problemas de las respectivas profesiones).

Cualidades espirituales; etapas de actividad creadora, modos de entender y aplicar el acervo constructivo de nuestro momento, se hallan pues contenidos en estas directrices y condiciones: Constante intención estética. Formas libres de má

ximas luces y mínima materia, capaces de servir las exigencias imaginativas. Posesión de las ciencias mecánicas y de la técnica precisa, para engendrar, y de la matemática necesaria para afirmar lo intuido. A lo que ha de añadirse, claro es, la sincera posesión de los principios sociales y humanos que supone la doctrina de la Nueva Arquitectura. Es decir, ya las ecuaciones y las incógnitas del esquema de Torroja. Tal parece definir el tipo de su moderno creador.

Pues bien, de todo esto se encuentra abundantemente en la ideología de Felix Cardellach, á quien puede considerarse como un precursor. Basta espigar en su libro mas característico, que es la comentada "Filosofía de las estructuras".... En sus páginas se hallan contenidos muchos de los principales fundamentos de lo que en los libros de ahora se proponga.

En primer lugar, se presenta una cuestión interesante: la nueva arquitectura ha vuelto rotundamente la espalda a todo lo que huelga á histórico y, sin embargo, la formación profesional del arquitecto Cardellach está basada en el exclusivismo formal ecléctico del final del XIX. Pero un claro talento le llevó durante su vida, no á una erudición inútil, acaparamiento de datos y noticias en almacén, sino a la lenta, pero firme y fecunda, posesión de una sensibilidad estética, basada, precisamente, en el conocimiento profundo de las características, bien seleccionadas, de los estilos de la antigüedad. Creo que nuestros estudiantes poco aficionados a la historia, deben tener presente esta afirmación del moderno crítico de la arquitectura, Bruno Zevi, ya citado: "No existe gran arquitecto que no conozca íntimamente la historia de la arquitectura y no extraiga de ella alimento para su propia inspiración; sus preferencias podrán ser parciales ó tal vez tendenciosas, pero el vínculo con la tradición es penetrante en ca-

da espíritu selecto".....

Y este recorrido por las regiones de la historia de la arquitectura, afinó la educación estética de Cardellach y aumentó su pasión por la belleza, en un paciente y ordenado trabajo de análisis de la evolución, influencias y relaciones de los tipos estilísticos, para llegar a un rico estrato estético. "Tal análisis, dice nuestro autor, supone impresiones emotivas que quedan para siempre en el subconsciente, formando una carga activa de belleza apta y pronta para el fenómeno intuitivo".

Pero no solo este afán por lo pretérito se limita a lo puramente estético, sino que comprende también lo demás: el mismo recorrido por la edificación histórica, formó también su espíritu constructivo. Así propone para "la enseñanza de las soluciones mecánico-constructivas de la inventiva ingenieril, un camino análogo a la investigación de las esencias históricas, con el fin de lograr otra semejante sensibilidad mecánica, mediante el conocimiento de las obras de nuestros antepasados, precursores de las actuales estructuras"..... "Muchos de nuestros principios estructurales, dice, están contenidos en las obras históricas⁴, de todos los tiempos y razas"..... "La erudición científica de nada sirve sin un fundamento sensible de humana espiritualidad".

"El único origen de las formas constructivas, añade, está en un superior nivel de sensibilidad mecánica y de inspiración natural".....

No desconoce Cardellach, sino que afirma, el valor primordial de la intuición (ese instinto educado), en el proceso de

de invención de las formas arquitecturales, tal como lo entienden los modernos tratadistas. He aquí algunos de sus pensamientos, de hace cincuenta años: "La estructura es el resultado de una síntesis compleja de la razón y del instinto"... "La concepción mecánica de una estructura resulta de un fenómeno de orden sentimental, análogo al de una concepción artística"..... De donde el creador de estructuras es de la misma excelsa calidad espiritual que los genios de la poesía y del arte.

Aquel proceso creativo lo asimila, como antes indiqué, a un proceso biológico; y tiene un capítulo dedicado a lo que ya denomina "Biología estructural", aunque no se define aun la naturaleza del núcleo primario estético-mecánico. "La síntesis del cálculo que se acaba de desarrollar, dice en otro especial capítulo, ofrece un camino claro y elemental, para la comprobación de resistencia en toda forma constructiva. No hay necesidad de invocar reglas de ningún género, ni recordar fórmulas de ninguna clase; se reduce el problema a una especie de análisis biológico de la estructura, mixta de anatomía y funcionamiento, etc., etc. ..."

Y sobre el papel de la matemática: "No es el problema que perseguimos, dice, de orden matemático ó de carácter racional; y sin embargo, lo hacemos así, anulando nuestro sentimiento personal. Rara vez nos elevamos a los nobles procesos de la invención y del instinto, por la inercia de un juicio erróneo que rastrea entre las fórmulas de una matemática aparente que es, a lo mas, piedra de toque para averiguar, con aproximación discutible, la resistencia de una forma, procedente siempre de la elevada fuente de verdad absoluta". "El origen de la construcción está en la percepción mecánica intuitiva. Esa luz divina, que como dice Balme,

existe siempre en el fondo de nuestra alma y nos conduce en todo con admirable acierto, si no nos obstinamos en apagarla" Y vuelve a insistir: "El único origen de las formas constructivas está en un superior nivel de sensibilidad ó inspiración que son innatas en el hombre y que han constituido siempre en él una típica característica, aunque de variable intensidad".

Por última, y en un delicioso capítulo, final de su libro, que titula, "Imaginativa estructural", se lee esta frase, que resume todo lo dicho: ... "el hallazgo de una forma de estructura era en la historia (y hoy lo es también) fruto de una elevada inspiración del alma".....

Tan excelente ingeniero como buen arquitecto, Cardellach anhelaba el progreso de materiales y sistemas constructivos: "El principio estructural, dice, reina como soberano de la construcción, que es casi estructura"..... Entonces, como ahora.

A pesar de las grandiosas invenciones de su época, de espíritu ingenieril, principalmente metálicas, y sin dejarse llevar por exaltadas visiones, "existe por descubrir, afirma, un infinito número de estructuras de cuya realización saldrá un nuevo mundo de formas de construcción, para el cual nuestra conocida arquitectura no significa mas que un pobrísimo caso raquílico y particular, análogamente al representado por la geometría euclídea que por muchos siglos ha constituido, inconscientemente, un simple corolario de la grandiosa ciencia de las formas proyectivas".....

"La construcción futura, añade en otro lugar, irá extendiendo a materiales diferentes las constructividades que hoy

parecen tan solo típicas de una clase determinada de materia"

En 1910, las estructuras de hormigón armado, no habían penetrado aun intensamente en la construcción urbana. Sin em bargo ya entonces nuestro autor predecía el auge de tal sistema. En el capítulo que denomina "Estructuras tendinosas" y al tratar de la particularidad de "tendon adherido", se ex presa del siguiente modo, que a mi me parece un anticipo de extraordinaria importancia, ya que resume el concepto de nuestras modernas construcciones en aquel material: "Como las ventajas del hormigón ó cemento armado, se hacen extensi bles y grandiosas, pero a condición de llenar aquella racionalización (se refiere a las condiciones de sección y situación de los elementos), se impone la necesidad de un cálculo verificativo de las correspondientes estructuras, por mas que éstas hayan nacido, como todas, en la esfera del sentimiento y exclusivamente en ella puedan progresar sin necesidad de cálculo de ninguna clase".....

Toda la actividad creadora apuntada, de lo que se contiene en las ideas y principio de nuestro ingeniero-arquitecto, se desarrolla en una constante actitud estética; es decir como el creador, enfoca todas las realidades que percibe y ex presa, desde el punto de vista y con el propósito de lo bello, subordinando los demás valores á éste ideal supremo: con intención estética en los actos primarios de la invención, cuando se movilizan las inducciones anteriores, percibidas así mismo como experiencias; con firme voluntad estéti ca en todas las siguientes etapas del proceso, hasta la consumación de la obra. Porque hasta el instante final, toda la realización de su pensamiento, toda la construcción, es creación también. Tal voluntad de belleza actúa también so-

bre la Técnica, es decir, sobre los medios teóricos y prácticos de materializar el pensamiento, lo imaginado. La Técnica, cuyo especial sistema de índole doctrinal y procedimientos constructivos, se ha tenido ya en cuenta en la fase intuitiva, pero que continua ininterrumpidamente y con las mismas acciones subjetivas, de tal modo que con el anhelo de perfección, en cualquier momento de lo que parece prosa de la edificación, puede surgir una expresión puramente lírica. Es preciso insistir cerca de nuestros colegas ingenieros y arquitectos, que las creaciones no terminan en el proyecto; es decir, en el papel ó en el modelo. El proceso subjetivo germina con la definitiva salida del último obrero.

Para Cardellach, la técnica significa la realización de lo imaginado con la máxima perfección. La técnica es el conjunto de medios de expresión de los sentimientos; es la herramienta de esa expresión; ve en la técnica constructora el vehículo de la emoción, mas que una exclusiva manifestación intelectual. Su libro, ya citado, que titula, impropriamente a mi juicio, "Las formas artísticas de la Arquitectura Técnica", es el más paradójico de todos los suyos y donde se muestran mas claramente las dos posiciones contradictorias de su autor. Va dirigido a los ingenieros, en los que quiere despertar el sentimiento artístico, dormido en su corazón. Quiere embellecer la forma puramente mecánica. Absorber lo estrictamente utilitario ó industrial, en un sentimiento ó una emoción, hasta el punto de inventar la palabra ARTISTIFICAR, para expresar su intención. Y es interesante hacer notar que no se para en discriminaciones profesionales: con muy buen sentido no ve en el ingeniero ó en el arquitecto otra competencia que la de acreditar ser un mejor creador de bellas estructuras; y hasta avanza en esta otra condición: la

de que las obras industriales deberán ser concebidas por autor único; es decir, un solo pensamiento, un solo núcleo intuitivo.

El reconoce que la técnica, con su fuerza liberadora de la imaginación, fundidas en un mismo objetivo, hace posible el desplazamiento de lo histórico.

Pues bien, para dar cumplimiento a estos excelentes principios, se ofrece en el citado libro una afirmación catedrática, que significa la otra característica de la doble personalidad de nuestro autor: la de que hay que acudir a las formas históricas para embellecer la mecánica. No deja de estampar su consejo de dignificar las obras ingenieriles con las veneradas tradiciones académicas. Y quiere en las manos de los presuntos ingenieros una verdadera historia de los estilos, en lo estético y en lo constructivo, y una teoría de la composición arquitectónica, mostrando los grandes ejemplos de la arquitectura industrial admirados hasta 1919.

En esta fecha ya estaban realizadas las grandes composiciones del racionalismo europeo y se iniciaba la doctrina orgánica de las norteamericanas, con las novedades alucinantes de Walter Gropius, de Van der Rohe, de Dud de Le Corbusier, etc., y los escritos de Sullivan. El gran error de Cardella fue no dirigir a sus ingenieros hacia la morfología de la Nueva Arquitectura, mas en consonancia con sus ideas y con sus sentimientos.

Quizás el gran peso de su formación historicista le planteaba una gran responsabilidad en la función docente. Quizás también se propusiera con tal disciplina organizar en sus discípulos una sensibilidad estética apta para todos aquellos en

bellecimientos en lo utilitario, que ellos mismos tratarían de aplicar conforme a sus convicciones. Pero me atrevo a suponer que solamente el culto a la forma que llevaba en las entrañas, le obligaba a mantenerse en tales métodos didácticos.

Cardellach, profesionalmente, fué un normal arquitecto de su tiempo; pero también, no me canso de repetirlo, un precursor, en muchos aspectos, de ideas actuales sobre arquitectura. Sus obras no son coincidentes con sus principios; fué mas filósofo y doctrinal, en lo inventivo, que realizador; su actividad se dirigió hacia la docencia y la cátedra, más que hacia el gabinete y la clientela. Sus obras, escasas, no pasan de discretas, pero sus libros, de gran calidad, valen por muchas obras. Sus ideas, puras en sus escritos, no estaban perturbadas ni adulteradas por los azares inevitables de la industria de la construcción.

Pero él, teórico a pesar de la madurez de su talento, no mostró adhesión alguna tangible hacia la arquitectura que iba invadiendo el mundo. ¿Qué razones lo impedían?. España, con tanta carga de tradición, no estaba preparada para novedades; hasta la tercera década del siglo no empiezan a significarse ejemplos de racionalismo; hasta mucho tiempo después no penetra lo orgánico entre nuestros arquitectos.

Hay, a mi juicio, otra razón mas noble y simpática para aquella exclusión: Probablemente tímido en la pelea que supone toda ruptura con lo presente, un sentido de delicada fidelidad no le consentía tirar por la borda toda su formación ecléctica. Y, sin embargo, la belleza histórica le parecía ya agotada y anhelaba nuevas formas estructurales, capaces de las mas intensas emociones. Deseaba, pero no hacía; porque

xx

su energía inteligente la empleaba en movilizar a los demás. Por ello, su actuación no fué estéril. Formó, sobre todo entre los ingenieros, con sus lecciones y sus escritos, buenos discípulos.

Nunca será bien estimado el papel de los creadores ingenieros en las primeras manifestaciones del funcionalismo integral, y lo que debe el racionalismo a la contemplación de las estructuras desnudas y a los puros volúmenes del constructivismo funcional. El avance estético que predicaba Cardellach de hacer bellas esas estructuras mecánicas, nacidas de la fusión de lo imaginativo y de lo técnico, el principio de anteponer lo sentimental a lo racional; el papel puramente comprobativo de lo que la sensibilidad mecánica ha intuido; el sentido de proyectividad de los sistemas; la influencia en la creación misma de la naturaleza de los nuevos materiales; y, sobre todo, la persistencia en la actitud estética subjetiva en todas las etapas de la creación, como un verdadero poeta de la arquitectura, sus expresiones líricas en su credo, hace de Felix Cardellach, un vidente de la Nueva Arquitectura en muchos de sus aspectos, ya que coincide con ideas de medio siglo después.

Queda, por fin, suponer, lógicamente, que quien tanto se acercaba, en su pensamiento, a los principios de la nueva doctrina y quien con tanta sinceridad se manifestaba como profeta en muchos de sus aspectos, habría de disolver en su espíritu, pasado el tiempo, todo el sedimento historicista de su formación, llevando a la realidad nuevas concepciones en obra que hubiesen pasado allá, hacia la cuarta década de este siglo, como las de uno de los maestros de la aportación española a la nueva arquitectura. La muerte no lo permitió, pero

Felix Cardellach, por sus ideas y sus escritos en la línea de lo moderno y de lo futuro, y á pesar de aquella paradoja inicial, debe ser considerado como una gran figura en el movimiento arquitectónico actual.

Y termino. Varios temas se ocurrieron para esta disertación; pero me pareció que el analizar, siquiera de modo breve y sin pretensiones, la personalidad de aquel ilustre ingeniero-arquitecto, era lo mas oportuno y adecuado para inaugurar la Cátedra que lleva su nombre.

Y nada mas, señores, si no es agradecer a ustedes la paciente atención que me han dispensado.

D I S C U R S O

D E L

DIRECTOR DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EXCMO. SR. D. MODESTO LOPEZ OTERO

28 Enero de 1.956

VICELÉNTISIMOS SEÑORES.

SEÑORES ACADÉMICOS:

"Nunca como en esta ocasión me he sentido necesitado de indulgencia"..... Así comenzaba don Marcelino Menéndez Pelayo su discurso de recepción, leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el día 31 de Marzo de 1.901. Con el debido respeto, deseo aplicar al presente momento aquellas mismas palabras, justificadas aquí por una elección reciente y por lo ajeno del trabajo diario a estas, para mí, difíciles obligaciones.

~~~~~

El nuevo cargo me impone la muy honrosa de rendir homenaje a la memoria de quien ocupó, por razones insignes, un sillón académico en la que él mismo denominara "noble Casa de gloriosa historia, restauradora y conservadora de la cultura artística de España".....

En ella tienen asiento los creadores de arte y sus críticos ó historiadores, unidos en fraternal compañía por idénticas actividades de orden estético; libres y espontáneas en aquéllos; sujetas a especiales disciplinas los demás, pero igualmente sensibles ante el mismo objeto artístico, y aun con ciertas analogías en el desarrollo de sus respectivos problemas.

Porque la exposición razonada de las teorías de las artes, así como la historia y la crítica de sus hechos y experiencias, son, ciertamente, el resultado de la aportación documental, servida por una gran capacidad reflexiva y por una cultivada aptitud para la ordenación y la síntesis.

sis, pero tienen que ser tambien "creación viva y orgánica", sin excluir lo emotivo, dentro del rigor científico, en el curso de su especial composición.

Sería ocioso establecer comparaciones y preferencias entre las emociones del artista durante el proceso creador y las del crítico al enjuiciar la obra creada. La expresión y cualidad de tales emociones serán, en cierto modo, diferentes por su origen y consecuencia, pero no menos intensas é importantes.

Los artistas, y claro es que me refiero a los que cultivan las que Menéndez Pelayo denominó "artes gráficas y plásticas", es decir, las nobles artes que, con la música, integran ésta Real Academia; tales artistas, digo, interpretan a través de sus particulares sentimientos, temas de la naturaleza y del espíritu, con formas de sus respectivas técnicas. Pues tambien el historiador y el crítico de arte experimentan análogas reacciones al interpretar y exponer las obras analizadas; de modo que podría considerarse en esos libros de historia y de crítica, nutridos de emociones estéticas, como obras de arte y á sus autores, además de eruditos, como verdaderos artistas, pudiendo figurar con esa doble cualidad en la serie de nuestros académicos.

Así, Menéndez Pelayo, eminente entre ellos, cuya principal producción crítica se refirió, ciertamente, al arte literario, pero tambien a las otras bellas artes. En este particular aspecto de su obra, y al comentar los escritos y teorías á través de las etapas de nuestra cultura artística, Menéndez Pelayo demuestra en muchas de sus páginas, una aptitud lírica, tan fecunda, como las demás facultades de su portentoso genio. Su gran labor de ordenación y análisis de doctrinas y escuelas, de ideas y hechos artísti-

cos, es fundamentalmente intelectual y objetiva, pero acompañada de intuiciones poéticas que preceden, muchas veces, a sus afirmaciones críticas.

Una buena disposición para comprender y sentir las artes nobles, quizás se iniciase en la cátedra de Kild y Fontanals, durante la aplicación de la teoría a los ejemplos de dichas artes, principio formativo que unido a la principal base literaria, contribuyó a marcar el carácter de toda su obra, lo que permitió decir a su biógrafo: "co<sup>mo</sup> en el maestro catalán la dirección crítica fué mas bien ciencia que arte, y en su predilecto discípulo, predominó el sentido creador y artístico".....

En sus viajes de investigación, Menéndez Pelayo admiró, con atención de artista, los museos y monumentos de Italia, de Francia y Portugal y, claro es, que los de España. Su bibliografía contiene muchos asuntos y problemas de exclusiva índole artística. Los libros de música, son parte importante de su gran biblioteca. La contestación al discurso de recepción de Barbieri en esta Academia Española, en el que comenta el Cancionero que ordenó aquel culto y castizo compositor, está compuesta de sabios juicios acerca de la "alianza perfecta é indiscutible entre el arte de la palabra y el arte del sonido", pero ilustrada con expresiones que revelan un claro sentido de la música contemporánea. En Menéndez Pelayo, dijo Clarín, "lo primero no es la erudición, con ser ésta asombrosa; vale mas todavía su buen gusto" .....: y el buen gusto no puede faltarle que en el alma de un artista.

Por otra parte, nuestros artistas creadores, de dentro y fuera de la Academia, suscribirían, seguramente, la siguiente fórmula estética que se contiene en el pensamiento del gran crítico: "el in inmediato de la obra de arte



no es otro que la producción de la belleza, y con producirla se cumple, sin ninguna otra aplicación, sentido ni trascendencia".....

~~~~~

Yo diría que muchos de tales artistas hayan leído ese monumento de erudición y gran estilo literario que es "La Historia de las ideas estéticas en España"; libro que ellos, naturalmente no muy letrados y escepticos respecto a toda suerte de teorías, consideraran poco menos que inabordable é ineficaz para sus preocupaciones creadoras. Pero yo les aconsejaría hojearlo y detenerse, sin prejuicios, en aquellos capítulos en que su autor comenta los escritos y tratados preceptivos que se refieren a las artes plásticas en España. La fundamentación razonada; las síntesis de las ideas directoras en épocas diferentes de nuestra historia artística, escritas en clara y sencilla prosa, van acompañadas frecuentemente, de una poética evocación de las creaciones de los maestros de arquitectura, de imagineros y pintores, con tal tensión sentimental, que se traducen en párrafos de exaltado entusiasmo y que son, por lo menos, un gozo de lectura y una rica aportación de sugestivas enseñanzas.

Así, por ejemplo, cuando se refiere a los anónimos artífices de la arquitectura medieval "cuya gloria se ha abismado en la de las obras maravillosas que construyeron" A la clara visión del ambiente renovador en que se inicia aquí el Renacimiento; ó á los certeros comentarios acerca de los primeros tratadistas, como luego a las simpáticas semblanzas de Céspedes, de Carducho, de Pacheco... Y también a aquella bellísima definición de nuestra escul

tura de los siglos XVI y XVII, "de tan vigoroso y popular realismo, incapaz de ser comprendida y estimada por quien no haya nacido bajo el cielo de España; género, dice, sujeto a las influencias de una raza en quien la realidad vulgar de la vida y el poder de la expresión, se han sobrepuesto siempre al idealismo estético"..... O al comentar el prodigio de elaboración de la teoría que compendia todo el saber musical del siglo XVI, "llevada a cabo por aquel ciego maravilloso elevado a las regiones de la inmortalidad en alto de la inspiración lírica de Fray Luis de León".....

Su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando, y prestando un diferencial examen entre creación y crítica, es un resumen magistral de lo que fué la estética pictórica en las preceptivas del Renacimiento, fijándose especialmente en Felipe de Guevara, Pablo de Céspedes y Francisco de Holanda. De éste singular artista "que expuso por ser iluminador y acabó por ser arquitecto"; que concibió el proyecto de una nueva Lisboa; urbanista un poco místico, ya que en su Tratado de Arquitectura, insinúa, fervorosamente, la necesidad de fortalecer y reedificar la ciudad interior de nuestra alma, antes que la exterior de piedra y cal"; de este Francisco de Holanda, tan español como portugués, hizo Menéndez Pelayo el estudio definitivo de su manuscrito de 1.548, que contiene los diálogos "De la Pintura Antigua", propiedad de la Academia y que ésta publicó, movida quizás, aunque tardamente, por aquel discurso académico, en el que se leen también párrafos de afortunada unión de ciencia y poesía.

Así podría continuarse, señalando trozos tan excelentes, como los dedicados en otros lugares a las artes literarias y poéticas, y en los que aplica generosamente a pin-

tores, escultores, músicos y arquitectos, con alusiones de intención didáctica, lo que a los poetas líricos atrihuyá; ó sea, "como la fuente del espíritu que anima su obra, brota siempre de lo mas hondo del corazón del artista."

~~~~~

No es oportuno, ni fácil, exponer, ni siquiera intentar, la traza de la estructura que con materiales tan nobles podría organizarse, utilizando conceptos ó ideas propias referentes a las bellas artes, deducidos de esas obras de Menéndez Pelayo. Me refiero a su actitud íntima respecto a dichas artes; actitud independiente, en todo lo que pueda permitir la imparcialidad que exige siempre la operación crítica. Voy a fijarme, solo unos instantes y sin pretensión alguna, en lo que soy menos profano, es decir, en sus opiniones acerca de nuestra arquitectura.

Tales opiniones permiten definir a Menéndez Pelayo como un neo-clásico; cosa explicable dada su formación humanística; su sólida y robusta cultura clásica y su admiración por las artes del Renacimiento. Así puede suponersele también por considerar a la Academia de San Fernando como "restauradora de la buena doctrina", reprobando las licencias del arte barroco, como lo haría cualquier intolerante del siglo XVIII. Pero por otro lado, condena "el soplo helador de la arquitectura de Juan de Herrera", al ensalzar las bellezas de la arquitectura que le precede, la plateresca, como lo expresa en la siguiente página, cuya lectura me será agradecida:

"Los accesorios, dice, ahogan el conjunto; pero son

tales los detalles de menudísima escultura: tal la hermosura de los medallones, frontones y frisos, que el crítico mas severo no pueda menos de darse por vencido ante este arte, que de tal modo busca el placer de los ojos, y la mentar de todo corazón la triste, seca y maciza regularidad que poco despues vino a agostar todas estas flores, á ahuyentar de sus nidos a estos pájaros, á enmudecer estas sirenas y a interrumpir aquella perpetua fiesta, que tal impresión de regocijo y bienestar produce en el ánimo no preocupado".....

Se refiere, como digo, a la escuela de Juan de Herrera, á quien califica de "hombre de cartatón y de plomada" y cuya obra, añade, "está exenta de toda poesía". Sin embargo, a pesar de frase tan contundente y en prueba de como las reacciones emotivas suceden a sus conclusiones racionales, dice despues, que la oración suprema de su glorioso paisano, "se impone al ánimo y le sobrecoge y fuerza a respetuoso silencio, como toda obra que lleva impreso el sello de una voluntad viril, dominadora de las resistencias materiales".....

No parece, pues, conforme Menéndez Pelayo con la arquitectura barroca, que califica de "detestable culteranismo artístico", ni con la herreriana, de la que dice, es "disciplina durísima y antipática". Situando el método científico, acostumbrado al aparato lógico, frente a su natural sensible, parece resolver tal conflicto con la solución neoclásica, de la que sin embargo, no desconoce el fatal amaneramiento que, sin reservas, condena su criterio sincero é imparcial.

Tal es, pero solo en apariencia, la opinión en materia de arquitectura, a través de esas páginas de crítica

estática. Y digo solo aparentemente, porque no permito suponer, que bajo las preferencias de esa preceptiva, se oculta, según se acaba de decir, una gran simpatía por la gracia de la modalidad genuinamente española; no de lo violento y alborotado, sino de lo que cautiva el ánimo por su libre, pero armoniosa riqueza expresiva, campeando sobre un fondo severo y noble.

Esta preocupación al estimar con justicia el valor de lo español, sin falso nacionalismo que no autorizaba su universal formación humanística, es otra de las excelentes cualidades de la obra de Menéndez Pelayo. Vi descubrió como nadie muchos de los aspectos de nuestra cultura y de sus aportaciones a la Ciencia; y en él pueden conocerse aspectos que distinguen nuestras bellas artes, confirmados en posteriores opiniones.

\*\*\*\*\*

La "Historia de las ideas estéticas" llegó a nosotros, desgraciadamente incompleta en lo que a España se refiere, aunque su plan ó índice sea conocido. Así, en lo que respecta al siglo XIX, no quedó debidamente analizado el pensamiento de Menéndez Pelayo acerca de las bellas artes en nuestra época romántica. Y, menos aun, en la aparición de las modernas doctrinas y escuelas, tan agitadas y turbulentas y que él pudo ya comentar en los primeros años de nuestro siglo.

No pretendo imaginar aquí cual sería la opinión de nuestro insigne académico, acerca de la pintura, la escultura y la arquitectura de tan confuso y trascendental período, que inició todo lo presente. Pero cada cual puede suponerlo sabiendo de "su idealismo, su extrema exacti-

tud, su rigurosa objetividad, su serio y elevado concepto del arte divino y regenerador", y de aquello que ha permitido escribir al crítico antes citado: "Dígame alto para que lo oigan todos: Menéndez Pelayo comprende y siente lo moderno con la misma perspicacia y grandeza que las edades históricas"..... y también: "que el sentido de su obra colosal tiene dos formas: reconstitución del pasado, como base de regeneración para el porvenir"..... ó sea: ver en la tradición la raíz de nuevas creaciones artísticas.

~~~~~

La Real Academia de San Fernando, recuerda con admiración profunda, en esta solemne ocasión, al genio cuya fina sensibilidad está, para nosotros, al nivel de su erudición inmensa y de su prodigiosa actividad científica y filosófica. "Hombre de sinceridad brava, de sencillez de corazón, de poderosas intuiciones, "su altísimo pensamiento estético, interpretado por su mejor biógrafo y discípulo, se continúa en las siguientes, admirables palabras: "..... como lo supremo, lo que eleva al hombre sobre la vida y por consiguiente sobre sí mismo, es y será siempre, con la fé, el arte".....

~~~~~